

Bestellungen (80 Pfg. das Quartal)
bitte möglichst umgehend bei der
nächsten Buch-, Musikalien-
handlung, Postanstalt oder Ihrem
Briefträger zu machen.



Komplette Bände aller übrigen
Jahrgänge zu Mk. 3,20 (1880 Mk.
2,40) und eleg. rote Einbanddecken
Mk. 1, Prachtdecken Mk. 1,50, so-
wie broschirierte Quartale zu 80 Pfg.
sind in allen Buch- und Musikalien-
handlungen vorrätig.

Illustriertes Familienblatt.

Auflage 49.000.

Jahrgang 1880.

Preis komplett in 1 Bande elegant brochiert Mark 2,40.

Inhalt:

Erzählungen und Novellen.

Widmung, Gedicht. — Die Macht der Töne von H. Körner.
— Trost im Liede. — Ludwig van Beethoven, Gedicht von Fr.
Lomtano. — Am Meer, Gedicht von A. Friedrich. — Das Lied
unserer Herzenssprache, Gedicht. — Drei Dinere, Erzählung aus
dem Jugendleben des Vaters Karl Maria von Weber von E.
Pasqué. — Friedrich der Grosse als Musiker und Freund und
Förderer der musikalischen Kunst. — Deutsche Musik von El.
Polko. — Glaube — Hoffnung — Liebe, Gedicht von Dr. Kessler.
— Das erste Lied von O. Kessler. — Beethoven und Goethe,
Parallele von O. Keller. — Die Zauberflöte. — Sängere Wan-
derlied.

Humoresken.

Tanzgeisterchen, Musikal. Faschingsspek von L. Köhler.
— Konzert-Annehmlichkeiten von Hans Hoffmann. — Ein mu-
sikalischer Papagei. — Zwei Anekdoten der alten Griechen. —
Wie die Türlinnen Musikstunden bekommen.

Künstlerleben.

Ein Brief Adel. Patti's. — Ole Bull als Patriarch. — Die
Tonkünstler-Versammlung in Baden-Baden von L. Nohl. — Fr.
Suppé und sein Werk „Donna Juanita“. — Liszt in Sonders-
hausen. — Emanuel Astorga. — Leipziger Briefe. — Bilses Jubi-
läumsfeier. — Beethoven unter den Bauern, Gedicht. — Patti-
Konzert in Köln am 2. Dezember 1880.

Unterhaltende und belehrende Artikel.

Ueber Klavierspiel von Aug. Schultz. — Unsere Noten-
schrift. — Die Musik vom ärztlichen Standpunkte aus betrachtet

von C. Beck. — Die Kunst im Dienste der Wohlthätigkeit. —
Ueber die Spielgeschwindigkeiten ein und desselben Zeitmasses
eines Tonstückes. — Die Akustik der Töne. — Ueber Rhyth-
mus. — Beethovens Sonate op. 10, Fdur. — Das Pyrophon oder
Flammenorgel. — Ueber die Musik auf der Bühne. — Die Musik
in den Blindenanstalten. — Beethovens Sonate op. 53 Cdur. —
Ueber den Verfall der Gesangkunst von A. Götze. — Wie hat
Shakespeare die Bedeutung der Musik aufgefasst? von Fr. Horn.
— Dilettantismus von Hans Hoffmann. — Das Fest der Dom-
bau-Vollendung zu Köln. — Poetische Erklärung von Beethovens
Emoll Sonate op. 90. — Ein unvorgreifliches Bedenken über die
jetzige musikalische Kultur à la mode. — Die Musik der Griechen.
Weber's Freischütz.

Musik-Beilagen.

Für Klavier zu 2 Händen.

- A. Jungmann, „Erster Liebe Glück“, Salonstück.
- A. Bielfeld, „Herzenskönigin“, Gavotte.
- A. Helm, „Elisen-Polka“.
- F. Lomtano, „Kaisermarsch“.
- F. Herrmann, „Sehnsucht nach dem Frühling“,
Salonstück.
- A. Bielfeld, „Vor ihrem Fenster“, Serenade.
- B. Platz, „Daheim, Idylle“.
- J. A. Thinius, „Liebesklänge“, Salonstück.
- C. Kreutzer, „Albumblatt“.
- H. Behrens, „Miniatur-Bilder“.

Lieder für 1 Singstimme und Klavier.

- E. Damroth, Sehnsucht „Sterne am Himmel“.
- A. Krassuski, Am Ammersee „Es steht eine Weide“.
- F. Hiller, Zuversicht „Ich habe mir eines erwählt“.

Verlag von P. J. Tonger in Köln.



1234

Neue Musik-Zeitung.

Die Jahrgänge 1881, 82, 83 n. 84 liegen wieder in neuen Auflagen vor; nachstehend Auszug des vielseitigen und interessanten Inhaltes. **P. J. Tonger, Köln.**

1881. Quart. I. Jan. bis März.

Portrait u. Biographie v. Schubert, Schumann, Gade.
Momenie aus Chopins Leben.
George Sand.
Ein fahrender Spielmann. Elise Polko.
Kehlkopf und Ohr; Sang- und Hörstöde.
Dr. C. Beck.
Ein Ballett d. Abruzzes. Marie Taglioni.
Die Musik vom ärztl. Standpunkte aus betrachtet. Dr. C. Beck.
Wie ein grosser Geiger sich begeistert.
Humoreske.

Die Pflege des Schönheitssinnes in der Erziehung. H. Fick.
Septime und Octave, ein Scherz a Capriccio.

Gratis-Beilagen.

Klavierstücke: Ludw. Liebe „Albumblatt“, Aug. Gubik „Jugendtraum“, Salonstück, H. Stübbe „Waldvögelchen“, Polka-Mazurka.

1881. Quart. II. April bis Juni.

Portrait u. Biographie v. Brahms, Neumann, Paganini.
Masaniello, Erzählung. E. Pasquel.
Ueber die Notwendigkeit der Pflege des höheren Schulgesanges.
Elise Polko.

Mozart als Tausendkünstler. Gedicht. Ein Geigenschicksal. Elise Polko.
Haydn's erste Oper. C. Zastrow.
Desdemona, Novelle. A. Hitzschke.

Gratis-Beilagen.

Klavierstücke: Ludw. Liebe „Valse melancholique“, H. Berens „Frühlingslied“, Nocturno. A. Biehl „Waldmäuschen“, Charakterstück.

1881. Quart. III. Juli bis Sept.

Portrait u. Biographie v. Taubert, Haydn, Wilhelm.
Der falsche Rubini. Humoreske.
C. Zastrow.

Inhalt und Vortrag der hervorragendsten Sonaten Beethovens. A. Reiser.
Der Zigeunerprimas Benczy Gyula und Jos. Joachim in Berlin.
Die erste Aufführung von Weber's Freischütz.

Fanny Elssler und die Matrosen des Columbus.
Paganini in der Sommerfrische.
Anna Schechner, Henriette Sontag und ihre Zeit.
Zur Pflege des Schulgesanges.
J. Sittari.

Gratis-Beilagen.

Klavierstücke: Wilh. Taubert „Sei wieder gut!“ Charakterstück, Hermann Necke „Eiste Liebe“ Gavotte, Aloys Henne „Badeerinerungen“, Salonstück.

1881. Quart. IV. Octob. bis Dec.

Portrait u. Biographie v. Loewe, Spohr, Meyerbeer.
Das Geheimnis der Amati. Erzählung.
C. Zastrow.

Ein hübscher Brief von Franz Liszt. (1849).
Die Toilette der Patti.
Aesthetische Skizzen über Musik Ursprung von Bürgers Lenore.
Eine Operettendiva vor Gericht.
Felix Mendelssohn als Gefangener.
Arabische Sänger des VIII. u. IX. Jahrhunderts.
Die Entstehung der Teufels-Sonate v. Tartini.

Gratis-Beilagen.

Klavierstücke: E. Ascher „Arabischer Hockel“, A. Metzfessel „Jagdvergüngen“, Herm. Berens „Ein Wintermärchen“, A. Metzfessel „Weihnachtsabend“.
Lieder für 1 Singst. u. Klavier: Carl Loewe, Anunciata Blumenballade. „Noch ziehen die Wälder düster“, Konr. Kreutzer „Die Mädchen sind den Blumen gleich“.
Für Violine u. Violoncello u. Klavier: J. W. Harmsen „Unter dem Fenster“, Ständchen.

1882. Quart. I. Jan. bis März.

Portrait u. Biographie v. Lortzing, Verdi, A. Rubinstein.
Henriette Sontag in Amerika.
C. Zastrow.
Fidelio, Daten u. Deutungen. L. Köhler.
Salvator Apollini „eine Historie“, Ad. Rommelt.
Klassische und moderns Musik.
Dr. Aug. Guckstein.

Anti Piano Bewegung. Elise Polko.
Besth. u. Wilhelm Schröder-Devrient.
Musik u. Theater bei den Slaven.
Sacher-Masoch.

Gratis-Beilagen.

Klavierstücke: Melodiensträuschen aus Lortzing's beliebtesten Opern, Aloys Henne „Frühlingslied“, Salon-Mazurka. Melodiensträuschen aus Verdi's beliebtesten Opern.
Lied für 1 Singst. mit Klavier: Louis Liebe „Ich seh' dich dir gerne einen Brief“.
Für Violine u. Klavier: Jos. Gubik „Romance“.

1882. Quart. II. April bis Juni.

Portrait u. Biographie v. Cherubini, Kücken, Glück.
E. 150. Geburtsfeier. Prof. L. Nohl.
Eine Glücksstunde. Elise Polko.
Die Charakteristik der Tonarten.
A. Reiser.

Deutsche Barbaren in Frankreich. A. Thomas.
Ein Besuch bei Rossini. Dr. Rammler.
Wie Rigoletto entstand.

Gratis-Beilagen.

Klavierstücke: F. Gubik „Die Trennung“, Salonstück, H. Jäger „Albumblatt“, Carl Bohm „Mein carriere“, Grand Galop militaire, C. W. v. Gluck „Gavotte“, E. Jacher „Erstes Grün“, Salonstück.
Lied für 1 Singst. mit Klavier: H. Jacher „Haiderslein“, Ein wildes Röslein.
Duett für 2 Singst. mit Klavier: Franz Abt „Dort sind wir her“.

Für Violine u. Klavier: E. Koldke „Zwiesengesang“.

1882. Quart. III. Juli bis Sept.

Portrait u. Biographie v. Köhler, Franz, Abt.
König u. Kämer. Novelle. C. Zastrow.
Haydn u. die Geschichte d. Schöpfung.
Die drei Feen. Erzählung. E. Pasquel.
Haidelocken (Christine Nilsson). E. Polko.
Ditters von Dittersdorf. Elise Polko.

Gratis-Beilagen.

Klavierstücke: E. Ascher „Himmelsklänge“, Salonstück, G. Hamn „Liebe wohl“, Lied ohne Worte, Aug. Biehl „Späherklänge“, Fantasie-Impromptu, Alb. Biehl „Erinnerung“, Salonstück, Louis Köhler „Romance“.
Lieder für 1 Singst. u. Klavier: F. Knappe „Liebesabende“, Es singt ein Vögelchen, Rob. Franz „Heutzutage Schätze du“, Franz Abt „Im Herzen hab ich dich getragen“.
Für Violine u. Klavier: Paul Schumacher „Abendgebet“.

1882. Quart. IV. Octob. bis Dec.

Portrait u. Biographie v. Donizetti, de Sarasate, Raff.
Wie der Abelsberger Gesangverein preisgekrönt wurde. P. K. Roeger.
Ueber Chopins Klaviercompositionen.
Rosenlied, Erzählung aus Mendelssohn's Jugend.
Mozart in Mannheim. C. Weist.
Ein Besuch bei Marie Mailbran.
E. Pasquel.

Gratis-Beilagen.

Klavierstücke: Louis H. Meyer „La Ronde militaire“ Morecan brillant. Melodiensträuschen aus Donizetti's beliebtesten Opern. Hugo Hermann Valse, G. Hermann „Weihnachtsmärchen“, Salonstück, — Franz Burgmüller „Am Weihnachtsbaum“, Melodie.
Lied für 1 Singst. mit Klavier: F. Heiser „Weil auf mir“.
Für Violine u. Klavier: Carl Bohm „Weihnachtsbaum“, Arioso.

Gratis-Beilagen.

Klavierstücke: Franz Liszt „Die Zelle i. Nonnenwerth“, Elegie, E. Ascher „Mein liebes Täuchchen“, Salonpolka, E. Köhler „Im frischen grünen Wald“, Charakterstück, Leop. Hitz „Blumengrüne“, Melodie.
Lieder für 1 Singst. mit Klavier: Franz Abt „Zu Bacharach am Rhein“, F. Heiser „Tausend kleine Lichte“, Duett für 2 gleiche Stimmen u. Klavier: Leop. Hitz „Schöner Frühling“.
Für Violine u. Klavier: W. H. Biehl „Wechselgesang“, Jean Becker „Improvisation“.

1883. Quart. I. Jan. bis März.

Portrait u. Biographie v. Lachner, Wilhelmj, Hedw. Roland.
Remenyi, Erzählung. C. Zastrow.
Epistel an das Publikum. L. Köhler.
Laura am Klavier. E. Karlschoff.
Ein musik. Wettstreit. (Volumier & L. S. Bach).

Gratis-Beilagen.

Klavierstücke: H. Schnell „Festmarsch“, Carl Bohm „Adio a Napoli“, Salonstück, E. Bittenberg „Frühlingsgrüsse“, Charakter. Salonstück, Ernst Bauer „Gavotte“.
Lieder für 1 Singst. mit Klavier: H. Jäger „Ein schöner Stern“, Franz Lachner „Die stille Nacht“, A. Wilhelmj „Wenn ich in deine Augen sch“, Duett für 2 Singst. mit Klavier: Franz Abt „Viel tausend Vögelchen fliegen“.
Für Violine u. Klavier: F. A. Loos „Erinnerung an Altena“, Albumblatt.

1883. Quart. II. April bis Juni.

Portrait u. Biographie v. C. Reinecke, B. Scholz, Th. Taa.
Lisbestreu, Erzählung. Johanna Balts.
Der alte Bastian, eine einfache Geschichte.
Meth. d. Gelgenunterrichts. Margeritha.
Plauderei üb. deutsche Arbeit. E. Polko.
Händel's Galla-Perücke. Humoreske.

Gratis-Beilagen.

Klavierstücke: Reinecke „Fauréale“, H. Meyer „Printemps d'amour“, Salon-Mazurka, Aug. Gubik „Winterstücken“, Salonstück, E. Ledwag „Heimatlieder“, Salonstück.
Lieder für 1 Singst. mit Klavier: H. Schnell „Im wunderschönen Monat Mai“, Duett für 2 Singst. mit Klavier: F. Heiser „Nur einmal blüht“, Franz Abt „Der Frühling ist da“.
Für Violine u. Cello od. Klavier: Jensen „Nocturno“, Werner „Adagio“.

1883. Quart. III. Juli bis Sept.

Portrait u. Biographie v. Wagner, Gernsheim, Nessler.
Der Collee des Stadtmusik.
Carl Casaux.
Die Melodie. Ein Märchen. E. Pasquel.
Die Entführung a. d. Auge Gottes.
L. Nohl.

Der Comis, (L. Daviant). Humoreske.
Händel's erste Auftreten. Elise Polko.
Weber's tolle Jahre, Erzählung. Ludw. Nohl.
Ein Tag aus Beethoven's Jugend.
M. Schumann.

Gratis-Beilagen.

Klavierstücke: Albert Werner „Trauermarsch“, Aug. Heiser „Albumblatt“, Friedr. Gernsheim „Capriccio“, B. Cooper „Schöne Nacht“, Salonstück, Franz Behr „Rienwogen“, Walzer.
Lieder für 1 Singst. mit Klavier: Jos. Huber „Es blühet ein Veilchen“, Jos. A. Mayer „Es nicken die duffigen“, F. K. Nessler „Du bist mich lieb“.
Für Violine u. Klavier: Arnold Krögel „Erinnerung“, Albmhl. Franz Knappe „Aus alter Zeit“, Sarahande.

1883. Quart. IV. Octob. bis Dec.

Portrait u. Biographie v. Liszt, Bruch, Volkmann, Bizet.
Orpheus u. Eurydice. Fr. Sizing.
Mozarts Schwanengesang. (Requiem). A. Brinold.
Das Nebe Planino. Humoreske.
A. v. Winterfeld.

Ein Besuch bei Liszt. Olga Pjorkowska.
Der verliebte Beethoven. Ferd. Ries.
Liszt Klavierspiel. E. Polk.

Gratis-Beilagen.

Klavierstücke: Franz Liszt „Die Zelle i. Nonnenwerth“, Elegie, E. Ascher „Mein liebes Täuchchen“, Salonpolka, E. Köhler „Im frischen grünen Wald“, Charakterstück, Leop. Hitz „Blumengrüne“, Melodie.
Lieder für 1 Singst. mit Klavier: Franz Abt „Zu Bacharach am Rhein“, F. Heiser „Tausend kleine Lichte“, Duett für 2 gleiche Stimmen u. Klavier: Leop. Hitz „Schöner Frühling“.
Für Violine u. Klavier: W. H. Biehl „Wechselgesang“, Jean Becker „Improvisation“.

1884. Quart. I. Jan. bis März.

Portrait u. Biographie v. Rheinberger, Heint. Hofmann, Rietz, d'Albert.
Händels „Halleluja“, C. Casaux.
Philemon und Paulke redivivus. Parquid.
Der „Barbier von Sevilla“.
Die drei Wünsche. Novelle. Sacher-Masoch.
Die erste Kritik. Elise Polko.

Gratis-Beilagen.

Klavierstücke: Jos. Rheinberger „Rococo“, C. Bohm „La Belle Allemande“, Caprice brillante, Adolf Schützke „Albumblatt“, Leopold Hitz „Frühlingsgrüsse“, Salonstück.
Lieder für 1 Singst. mit Klavier: Franz Abt „Herr Frühling war wehete“, F. Bauer „Am Ort wo meine Wiege stand“, Ferd. Lortzing „O Herz lass ab“, Für Viol. u. Klav.: Aug. Reiser „Ricordanza“, Für Klavier zu 4 Händen: Heint. Hofmann „Trennung“.

1884. Quart. II. April bis Juni.

Portrait u. Biographie v. Graben-Hoffmann, Möhring, Grieg, A. Jensen.
Berühmte Sängerinnen a. 1500. E. Polko.
Mozart a. e. Kirchweil 1791. W. Appelt.
Aus Chopins Leben. Sacher-Masoch.
Cypressen u. Lorbeer. Johanna Balts.
Guiletta und Leonore. C. Zastrow.
Kapellmeister Frühling. Louis Hitz.
Holzschuh-Concert Paganini's. Splehmann.
Seb. Bach a. e. Styl. Prof. Dr. L. Nohl.

Gratis-Beilagen.

Klavierstücke: Franz Behr „Schmelzkatzen“, Scherz-Polka. Ferd. Möhring „Erinnerung“, Albumblatt, Rich. Käpke „Einsames Röslein“, Lied ohne Worte. Edw. Grieg „Albumblatt“.
Lieder für 1 Singst. mit Klavier: Graben-Hoffmann „Husch, husch“, Otto Fischer „Wer hat das erste Lied“, K. Haaser „Nennst du noch e. Mutter dein“, Für Viol. u. Klav.: Gust. Holländer „Albumblatt“.

1884. Quart. III. Juli bis Sept.

Portrait u. Biographie v. Henselt, Grammann, Kretschmer, Friedliche Nebenbuhlerinnen. E. Polko.
Collegen auf der Flöte. C. Casaux.
Ein Freund in der Not. W. Appelt.
Paganini's Hexentanz. a. Zastrow.
Unterhaltungsmusik. Dr. A. Reismann.

Gratis-Beilagen.

Klavierstücke: E. Ascher „Kaiser-Ublauen“, Polka militaire, J. Gausby „Lyrisches Klavierstück“, F. Gaidé „Mazurka brillante“, Fr. Behr „Albumblatt“, Schloßbalzer.
Lieder für 1 Singst. mit Klavier: Heiser „Mir ist so wohl“, Werner „Und könnt ich noch nicht beten. Abt „Es hüben die Blumen“, Kretschmer „Wenn du mir vorher wandelst“, Behr „Mädel trug des Wegs daher“.
Für Viol. u. Klav.: C. Grammann „Albumblatt“.

1884. Quart. IV. Octob. bis Dec.

Portrait u. Biographie v. Willner, Johann Strauss, Ries, Kiel, Jean Becker, Rossini.
Das Lied des Sultans. Sacher-Masoch.
Aoh wie ist's möglich dann. W. Bau.
Unsere Kinderlieder. Skizzenblatt. E. Polko.
Treue Liebe. Aus Webers Leben. W. Appelt.
Dolores und Paestrina. Franz Sizing.

Gratis-Beilagen.

Klavierstücke: Taubert „Charakterstück“, Ries „Andantino“, Kiel „Allegretto“, aus Op. 71: „Allegretto“, aus Op. 71: „Fromme Weise“, Ascher „Weihnachtsmäder“.
Lieder für 1 Singst. mit Klavier: Willner „Waldeinsamkeit d. grünen“, Zanger „Was treibt dich Schelmchen“, Kiel „Siehe, siehe ich stehe vor der Thür“, aus Christa. Popper „Was mich zu dir so mächtig zog“, Heiser „Wach auf d. liebes Schelmchen“, Duett für 2 Singst. mit Klavier: Franz Abt „Im Dunkel schlummernd, Thaler“.
Für Violine u. Klav.: F. O. Sturm „Romanze“, Bohm „Andanto religioso“.

Neue Musik-Zeitung.

Die Jahrgänge 1885 und 1886 liegen wieder in neuen Auflagen vor; nachstehend Auszug des vielseitigen u. interessanten Inhaltes. Preis d. Quart. eleg. geb. 80 Pf. **P. J. Tonger, Köln.**

1885 Quart. I. Januar bis März.

Portrait u. Biographie v. Händel. — J. S. Bach, — Des. Artol. — Christ. Nilsson, — A. Patti, — Z. Trebelli. — Mendelssohn in Leipzig. — Dolores u. Palestrina v. F. Siking. — Der blonde Dickkopf (Haydn) v. B. Stavenow. — R. Wagner-Erinnerungen (II.) v. A. Lesimple. — Ein Frühlingstraum (F. Schubert) v. Cl. Gerhard. — Was Tonhellen empfinden. — Humoresken aus Beethovens Leben v. A. Morsch. — Eine Künstlerheirat v. G. Eller. — Händel u. Bach Festgedicht v. L. Hitz. — Marie Antoinette als Beschützerin der Musik v. L. Erbach. — Der Grobschmied v. Edgeware v. M. Nolte. — Allerlei Präluden v. F. Kugel. — Der Postillon v. Longjumeau, humoristische Erzählung von Ernest Pasqué. — Wagneriana von E. Catenhusen. — J. S. Bach u. Anna Wülken v. M. Ger. — Berühmte Künstlerinnen v. F. Lampert. — Der Dorfkanon (J. S. Bach) v. H. Loursin. — Bellini's erste Liebe v. H. Wels. — Geschichte des Klaviers mit 2 Illustr. — Geschichte der Holzblasinstrumente mit 25 Abbild.

Gratis-Beilagen.

Für Klavier zu 2 Händen: Carl Bohm, „Salon-Mazurka“ Otto Klawnsell, „Albumblatt“. Franz Behr, „Plappermäulchen“. Ludw. Wenzel, „Jägerlied“.

Für Klavier zu 4 Händen: E. Ascher, „Wiegenlied“.

Lieder für 1 Singstimme u. Klavier: F. Abt, „Soll ich nicht von Rosen“. R. Kügele, „Es blüht ein Blümlein“. Duett für 2 Singstimmen u. Klavier: F. Abt, „Nun ist der laute Tag“.

Für Violine und Klavier: Alb. Biehl, „Liebeslied“. M. Helm-Brem, „Vortragsstück“.

1885 Quart. II. April bis Juni.

Portrait u. Biographie v. Chopin. — Th. Kirchner, — Jos. Joachim. — Buxtehude. Händel u. Mattheson v. C. Stiell. — Bajazzo kassiert ein v. A. Gründler. — K. M. v. Weber u. Elise Neukomm v. M. Ger. — Aufführung neuer Musik v. L. Köhler. — Ein Königs Lied (Friedr. d. Grosse u. die Zigeunerin Feijelsza) v. C. Zastrow. — Fr. Abt u. d. deutsche Lied. — J. S. Bachs Passionsmusik. — Beethovens „Neunte Sinfonie“ eine Definition. — Ein armer Geiger (Lanner) v. J. Wels. — Das Pfeifen v. O. Brandes. — Episoden aus Abt's Leben. — Die Linde, Nachruf an Karl Stieler. — Iphigenie. Eine Künstlergeschichte v. Karl Cassau. — Ein doppelter Osterfest. (Fr. Abt op. 11) v. A. May. — Ein Pfingstaben-teuer (Friedem. Bach) v. E. Lotter. — Betrachtungen eines Mävergnüts v. E. Eckstein. — Mozarte erste Liebe v. Cl. Gerhard. — Die Kunst klars. Musik zu beurteilen. — Der Fischerknabe v. Reichenau v. E. Freiburger. — Erinnerungen an F. Hiller v. M. Kalheck. — Rosalina Gastspiel in Wien. — Gekrönte Virtuosen. — Gaudamus igitur. (Aus Göthes Leben). — Mabels Freier. — Die Idylle v. Coed du. (Felix Mendelssohn). — Geschichte der Holzblasinstrumente mit 24 Abbild.

Gratis-Beilagen.

Für Klavier zu 2 Händen: Fr. Chopin, „Melodienschnitten aus dessen beliebtesten Kompositionen“. (Ballade op. 23. — Das Ringeln. — Valse op. 48. — Marche funebre. — Nocturne op. 9. — Lithuanisches Lied. — Valse op. 64. Nr. 1.) J. Leybach, „Canzone Napolitana“. Th. Kirchner, „Albumblatt“.

Für Klavier zu 4 Händen: H. Hofmann, „Melodie“. Lied für 1 Singstimme und Klavier. H. Schnell, „Im Fliederbusch“.

1885 Quart. III. Juli bis September.

Portrait u. Biographie v. H. v. Bulow. — J. Schulhoff. — J. Swendsen. — Eine Idee v. L. Köhler. — Glück und Lavater. — Ein Lied v. L. Westkirch. — Opernweisen in England. — Eine Musikantenwette, Humoreske v. E. Heim-Brem. — Ein Stiefkind v. Otto Neitzel. — Eine Concert-Anzeige des Vaters Mozart — Aus Mendelssohns Leben. — Reinmar der Fiedler v. F. Siking. — Incognito (Angelica Catalani) v. C. Hanss. — Ein musikalischer Charakterkopf (Fridr. Vieck) v. A. Kohut. — Die zwölf Goldhäringsköpfe, Anek-dote aus J. S. Bachs Jugend. — Deutsche Muelk in Paris v. Arth. Memell. — Eine Pfarrhausidylle v. M. Geer. — Fanchon das Leyer-mädchen v. F. Pasqué. — Orchester-musiker in Amerika. — H. Heine's Sarkas-men. — Was ist Ruhm? v. A. Rubin-stein. — Ein komisches Sextett. — Geschichte der Holz-Blas-Instrumente mit 20 Abbild. — Fiedlo u. Barbier v. Sevilla, Zeichnungen von H. Kaulbach, Text von Karl Stieler.

Gratis-Beilagen.

Klavierstücke: Gust. Lange, op. 333, „Mei Dirndl“. L. Rietz, Erinnerung an Temesvar. J. Schulhoff, Feuille d'Album. Lieder für 1 Singstimme und Klavier: J. S. Svendsen, „Welke Blätter“. Fr. Abt, Der kluge Peter. Fr. Schuler, Minnelied. „Holder klingt“, (bisher ungekrönt). Für Violine oder Cello und Klavier: Jos. Stransky, „Andante“.

1885 Quart. IV. Octob. bis Dezbr.

Portrait u. Biographie v. Emil Götz, — J. da Swert, — Clara Schumann. — Heinrich Schütz 300-jähriger Geburts-tag. — Händels erste Liebe v. C. Carl. — Musikalische Mikrosken v. J. Weiss. — Meister Rameau u. Mademoiselle Miré. — Unmusikalisch v. Alex. Baron v. Roberts. — Silvana v. Weher, in ihren verschiedenen Gestaltungen von Ernst Pasqué mit den Portraits Weber, Pasqué u. Langer. — Eine Wiedererstan-dung v. O. Neitzel. — Bach's Stammbaum v. L. A. Le Beau. — Weber's erste Silvana und letzte Liebe — Offen-bach's Geigenkasten, Humoreske v. E. Pasqué mit Illustr. — Aus Konradin Kreutzer's Leben v. A. Lesimple. — Faut u. Georgina (Gomud) v. E. Montanus. — Apollodoros oder Die Dilet-tanten v. W. Bülsche. — Retkappenen und die weisse Dame, Zeichnung von H. Kaulbach, Text v. Karl Stieler. — Ein komisches Sextett bei Friedr. d. Gr. — Die vergoldete Zigeunerin v. Hugo Klein. — Hektor Berlioz's Requiem. — Miller und Heine, von G. Karpele. — Karl Maria von Weber's Weihnachts-Baschierung von M. Ger. — Am Abend vor Weihnachten (Beet-hoven) v. E. Lotter. — Concert unter Maximilian I. (1512).

Gratis-Beilagen.

Klavierstücke: L. H. Meyer, Mignon, Polka. E. Ascher, Jägerlied. V. Holländer, Canzonetta. O. Hauptmann, Weihnachts-Abend. A. Schnitzke, Weihnachtsmorgen. Lieder für 1 Singstimme und Klavier: Herm. Ritter, „Dus Hans“. P. Lorberg, „Die Sonne sank“. Duett für 2 Singstimmen u. Klavier: W. Heiser, „Weihnacht! Heilige Nacht, du kehrest wieder“. Für Violine und Klavier: G. Geeslein, Weihnachtsstimmung, Andante religioso.

1886 Quart I. Januar bis März.

Portrait u. Biographie v. Heine, u. Ther. Vogl. — A. Bruckner, — L. A. Le Beau, — Abt Vogler. — Der Hexenmeister v. Johanns Baltz. — Sonnigs Gute aus dem Leben eines Einsamen (Beethoven) v. Claire Gerhardt. — Die Münsterorgel zu Strassburg v. Franz Sicking. — Und nur der Mond es eah. Gedicht in Prosa v. J. Krnsa. — Musik und Kochkunst. Plauderei. — Beim alten Fritz, Humoreske v. Elise Polko. — Die Astrua u. Caretini in Berlin. — Teresina Tua und Arma Senkrah in Köln. — Beethoven u. Amalie Sebald. — Nach dem Gastspiel (Ans Haydn's Leben) v. E. Simon. — C. M. v. Weber u. R. Wagner v. A. Lesimple. — Sophie Menter am rumän. Königshof. — Blinde Kuh Humoreske v. A. R. Puck. — Rossini's Tantalusqualen. — Der Cid v. H. Massenet. — Mozarts Jugend-opern v. A. Reiser. — Die Hugenotten u. Alessandro Stradella, Zeichnung v. Herm. Kaulbach, Text v. K. Stieler. — Droben steht die Kapelle v. Dr. J. Kamp. — Die Toten d. Jahres 1885. — Der Todessloss der Ital. Oper in London v. W. F. Brand. — Geschichte der modernen Blechinstrumenten mit 12 Abbild. — Geschichte der Orgel mit 5 Abbildungen.

Gratis-Beilagen.

Für Klavier zu 2 Händen: Fr. Behr, „Die schöne Zauberin“. G. Neumann, „Kaisergavotte“. L. Wenzel, „Albumblatt“. Lieder für 1 Singstimme u. Klavier: L. A. Le Beau, „Das ist der Rhein“. C. Hiser, „Die schönste Liebe“. A. Schnitzke, „Was singt u. sagt ihr.“ Für Violine oder Cello und Klavier: L. A. Le Beau, „Bacchante“.

1886 Quart. II. April bis Juni.

Portrait u. Biographie v. M. Blumner, — Ed. Grell, — Fel. Draesecke. — Ein verlorenes Leben, Preis-Novelle v. L. Herzog. — Dies Bildnis ist bezaubernd schön (Aus Mozarts Leben) von W. Appelt. — Der Pastetenjunge (Chimara) v. K. Cassau. — Marie Malibran v. E. Lerouvé. — Aus Uhlands Leben. — Der Schulmeister v. Bollingen, Erinnerung an Richard Wagner. — Chopins Tod. — Das Singspiel der Zarin v. Sacher-Masoch. — Lass, ach lase mir diesen Traum, v. Bertha Baronin Thümen. — Beethovens Pastoral-Sym-phonie, Paraphrase. — Eine Jugendliebe des alten Fritz v. Herm. Loursin. — Der Hund als Kritiker, heitere Erzäh-lung v. Jos. Schrattenholz. — In der Baviaria, Humoreske v. E. Montanus. — Aus Grétrys Jugendzeit. — Monoré de Balzac u. Gräfin Talmont. — Die Sonaten von Ludw. van Beethoven von Dr. A. Relesmann. — Der Wagnerlanis-mus in Paris. — Ein Musikbrief aus Rom. — Rigoletto u. Freischütz, Zeich-nungen v. H. Kaulbach, Text v. Karl Stieler. — Musikalische Pharisäer. — R. Wagner's erste Oper.

Gratis-Beilagen.

Für Klavier zu 2 Händen: R. Eilenberg, „Goldblondchen“. R. Peters, „Gavotte“. M. Schnitzke, „Sehnsucht nach dem dem Frühling“ Salonstück. Für Klavier zu 4 Händen: B. Cooper, „Rheinländer“. Lieder für 1 Singstimme u. Klavier: M. Blumner, „Vöglein mein Bote“. Ed. Grell, „Ich hebe meine Augen“. Ed. Grell, „Wandrer zieht“. F. Draesecke, „Frage dich mich“. W. Heiser, „Wenn der Frühling“. Für Violine und Klavier: G. Holländer, „Alla Gavotta“.

1886 Quart. III. Juli bis September.

Portrait u. Biographie v. A. Reiser, — Anna Senkrah, — Friedrich der Grosse. — Einst eine Gottheit v. Emil Mario Vacano. — Gut Deutsch. — Aus dem Leben Felix Mendelssohn v. A. Lesimple. — Friedrich der Grosse in Rheinsberg v. Joh. Baltz. — Die Kinder der Armut v. H. Gerdingen. — Das Glück am Monte Riemo von Eugen Simson. — Mozarts Tod und Begräbnis. — Zwei Sterne (Joh. Seb. Bach und Friedrich der Grosse) v. Joh. Baltz. — Musika-lische Pfingstreise, heitere Plauderei v. H. Ehrlich. — Liebesgeflüster, Hu-moreske v. K. Liebscher. — Der Zeit-ungsteufel von Fritz Mautner. — Die pflegenden Bäckerjungen v. Hans Pfeilschmidt. — Richard Wagner's erste Oper. — Die Musik als Spiel-kamerad von Clara Reichner. — Die Musik bei den afrikanischen Natur-völkern v. Friedrich Itzel. — Die Liebesmahlfeste aus Wagners Parsival mit Bild. — Wie sollen unsere Kinder Klavier spielen? v. G. v. Gizycki. — Ad. Pattis Hochzeitfest. — Wilhelm beim Sultan. — Zum Todestags Michael Haydn's. — Erinnerungen an Fr. Liszt von H. Ehrlich und A. Lesimple. — Tonkünstlernamen, Scherzo.

Gratis-Beilagen.

Für Klavier zu 2 Händen: A. Reiser, „Frühlingsfreude“. A. Henness, „Sommerjubel“. J. Leybach, „Ein Fest in Toledo“. Lieder für 1 Singstimme u. Klavier: A. Reiser, „Mond hast du nicht“. H. Ritter, „Im Wald“. Für Violine und Klavier: C. Schneidder, „Legends“. F. Bauer, „Liebeslied“.

1886 Quart. IV. Octob. bis Dezbr.

Portrait u. Biographie v. Marcello Sembrich, — Ed. Lassen, — Graf Hochberg, — K. M. v. Waber. — Der Engel v. A. Erich. — Polichinell als Operncom-ponist, heitere Erzählung v. E. Pasqué. — Maria Malibran v. L. Erbach. — Der sterbende Musiker v. J. Schuchard. — Mephisto's Rache, Humoreske von H. Jossek. — In der Notennapfe v. L. V. Gosche. — G. B. Viottini's Blech-gelbe. — Ein belgischer Geörgenkon-kurs. — Spielmanns Ruh (Wilhelm's Heim). — Novellette F-dur von M. v. Hindersin. — Ein Brief Mozarts. — Figaro u. Don Juan Zeichnungen v. H. Kaulbach, Text v. K. Stieler. — Wie die Elegie entstand v. H. Wels. — H. Berlioz Standbild. — Die Geige von J. Sz. Alastra. — Winke u. Ratschläge über den Klavierunterricht v. A. Henness. — Miklosz, Eine Weihnachtsgeschichte v. E. Lotter. — Weihnachtsgedanken von H. Wels. — Ein Festlicher Weber's, heitere Erzählung v. E. Pasqué. — Weber's Reisebriefe. — Die gestohlene Flöte, Weihnachts-Humor v. M. Ger. — Der entdeckte Tenor, heitere Syl-vestergeschichte von A. Nikolai.

Gratis-Beilagen.

Für Klavier zu 2 Händen: Fr. Behr, Winterlust. Gallopp. W. Grau, Herbstblätter. Salonstück. A. Reiser, Mein Christbaum, Melodie. P. Geide, Weihnachtsstramm. Für Klavier zu 4 Händen: Fr. Behr, Engelstänchen. Lieder für 1 Singstimme u. Klavier: J. Danben, Das ist des Lebens. Fr. Abt, Nun zieh ich einsam. W. Heiser, Nun bricht die heilige Nacht. Für 2 Singstimmen und Klavier: Fr. Abt, Weihnachtszauber, „Sagt an ihr“. Für Violine und Klavier: A. Biehl, Weihnachts-Romanze. —

Bestellungen (80 Pfg. pro Quartal)
bitte möglichst umgehend bei der
nächsten Buch-, Musikalien-
handlung od. Postanstalt zu machen.



Illustrirtes Familienblatt.

Brochirte Quartale à 80 Pfg.

Complete Jahrgänge à Mk. 3,20 und eleg.
rote Calicot-Mappe (Einbanddecken)
à Mk. 1,—, Prachtdecken à Mk. 1,50,
sind in allen renommierten Buch- und
Musikalien-Handlungen vorrätig.

Auflage 49,000.

Haupt-Inhalt des I. Quartals (Januar — März 1887.)

Portraits und Biographien. Franz Suppé, Rloh. Genée, Karl
Müllacker, — Hector Berlioz. — Ladislav Mierzwinski.

Erzählungen und Novellen. Gersemi von Fr. Siking, mit Illustr.
von Grot-Johann. — Eine Mutinée im Berliner Opernhause von L. Erbach.
— Pilgerfahrt nach Bayreuth (Gedicht). — Musikerbriefe aus fünf Jahr-
hundert. — Chevalier Sarti von Elise Polko. — Felix Mendelssohn in der
Schweiz. — Ein Opernreformer vor 200 Jahren (J. B. Lully) von
A. v. Winterfeld. — Am Palmsonntag, Skizzenblatt von Julie Schuchard.

Humoresken. „Der Künstler ziert Bescheidenheit“ von Richard
Schmidt-Cabanis. — Offenbach's Gelgenkasten, II. Teil, zugleich ein Stück
Operngeschichte von Ernst Pasqué. — Ou ist nur der Mendelssohn Schuld
daran von Adolf Kessler.

Anekdoten. Ein genialer Komponist. — Vom alten Zelter. — Ueber
die Claque im Theater. — Nie sollst Du es erfragen. — Kaleser aus
der schweizerischen Schweiz. — Die Aussteuer der Nichte. — Adeline, die
Unvergleichliche.

Belehrende und unterhaltende Artikel. „Patrie“. Grosse Oper
von E. Paillard, Pariser Brief. — Ein französisches Buch über Schumann.
— Paul von Janko's neue Klaviatur. — Il bel canto. — Das berühmte
Mießerer des Don Gregorio Allegri. — Winke und Ratschläge über den
Klavierunterricht von Aloys Hennes. — Was hat sich der Komponist bei
einem Musikstück gedacht? — Erste Aufführung von Verdi's Oper „Otello“.
— Richard Wagner von Adolphe Jullien. — Die Gebeine Beethoven's und
Schubert's. — Erste Aufführung der „Walküre“ in Brüssel. — Musik-
Sentenzen berühmter Meister.

Künstlerleben. Beethoven's letzte Liebe. — Die Gattin Karl Maria
von Weber's. — Zur Erinnerung an Franz Liszt.

Musik-Beilagen.

Für Klavier zu 2 Händen:

Aug. Gülker, „Neujahrs-Gevotte“.
Rob. Schumann, „Einsame Blumen“.
Rich. Eilenberg, „Komm zum Tanz“, Carnevals-Schottisch.
Fr. Chopin, „Fantasie-Improrompt“.
E. Humperdinck, „Rüsteln-Walzer“ (mit Text).
L. H. Meyer, „Der Kriegesheid“, Defilier-Marsch.
E. Krause, „Idylle“.

Für 1 Singstimme und Klavier:

Fr. Behr, „Wie ich Dich liebe“, Walzerlied.
C. Schiller, „Nehmt zu ernst das Leben nicht“, Zecherlied.
F. Bauer, „Vergiss die bangen Sorgen“.

Für Violine, Cello und Klavier:

II. Hässner, „Carnevale-Gavotte“.

Alles zusammen in 1 Bde. eleg. brosch. **80 Pfg.**

Ausser Obigem enthalten die Bände ferner noch: Interessante Konzert- und Theaterberichte aus allen bedeutenden
Städten des In- und Auslandes, Litteratur, Briefkasten, Rätsel etc. etc.

Demnächst bringt die „N. M. Z.“ unter Anderem:

Portraits und Biographien von C. Tausig, Rosa Papier-Paungartner, Peter Cornelius, Friedemann Bach, Pauline Lucca, Alb. Niemann etc.
Feuilletons und Humoresken von E. Pasqué, Aug. Reissmann, Al. Henneke, Le Mara, H. Hirschfeld, El. Polko, R. Schmidt-Cabanis, Oscar
Justinus, Fr. Siking, P. K. Roegeger etc. Illustrationen von Grot-Johann, Erdmann Wagner, C. Zopf, Arthur Lewin, Kaulbach-Stielers Opernzyklus etc.
Ferner als **Gratisbeilagen**: Italienische Grammatik, Musikalisches Fremdwörterbuch, sowie ständige Musikbeilagen, welche Compositionen
der hervorragendsten Tonkünstler enthalten, und zwar Klavierstücke, Lieder für 1 u. 2 Singst., Komposit. für Viol. od. Cello u. Klavier etc.

Die Jahrgänge 1881—86 erschienen wiederholt in neuen Auflagen und können jederzeit durch alle Buch- und Musikalien-
Handlungen nachbezogen werden.

Haupt-Inhalt des II. Quartals (April — Juni 1887.)

Portraits und Biographien. Ludwig Uhland. — F. Sticher. —
Steph. Heller. — Joe. Hofmann. — E. Hanelok. — Lamoureux.

Erzählungen und Novellen. Wer vor den Heben Gott lässt wulven
von E. Pasqué. — Ein Brief Gluck's an Klopstock. — Des Liedes Geburt,
Gedicht von L. Bauer. — Mein erstes Konzert von P. v. Schönthan. — Ein
Paukensohl von F. Hentschel. — Que Potpourri von Ad. Grindler. — Ein
Kaspar im Freischutz von F. Hentschel. — Ein verbummelter Komponist
(Bühner) — Sarastro-Schnitten von Balt. Ludwig. — Die Räubergeige
von Karl Cassau. — Ein origineller Künstler. — Walden im Lenz,
Gedicht von H. F. Lenz. — Grise Gott, eine Pflanzengeschichte von L. V. Goeche.
— Aus ungedruckten Briefen berühmter Komponisten und Musiker von
A. Kohut.

Humoresken. Des Ist's, das Ist's von E. Heim. — Der Graf von
Gleichen und seine beiden Frauen. — Ein Künstlerquartett auf Reisen. —
Eigentümlichkeiten berühmter Sängerinnen. — Herrn Wolf's Zaubergelge.

Anekdoten. Ein musikalisches Pferd. — Gildes Zöpfe. — Matt auf
Lehengrin. — Saphir-Anekdoten. — Wie oft die Walter gestorben.

Belehrende und unterhaltende Artikel. Die kleinsten Musiker
oder Insektenbelustigungen von O. Lehmann, mit Illustrationen von F.
Flinzer. — Theater und Konzert im Eisenbahnwagen. — Eine neue Faust-
oper. — Der fliegende Holländer, Zeichnung von H. Kaulbach, Text von
K. Stiller. — Opernpremiere einst und jetzt. — Mozarts C-moll-Sonete,
erläutert von Dr. G. Heitzel. — Eine musikalische That. — Die Melodie
der Marschälle von E. Pasqué. — Musikalische Wunderkinder. — Alte
französische Theaterzettel. — Das erste Niederdeutsche Musikfest 1818.
— Oesterleins Wagner-Museum in Wien. — Musikfeste (Düsseldorf und
Breslau). — Ungedruckte Briefe berühmter Musiker.

Kunst und Künstler. Sullivan's Goldene Legende. — Geschenk an
Amalia Martena. — Lehengrin-Aufführung in Paris. — Mierzwinski in Köln.

Musik-Beilagen.

Für Klavier zu 2 Händen:

St. Heller, „Allegretto“.
G. Niemann, „Frühlingstraum“, Salonstück.
W. A. Mozart, „Soate C-moll“, 1. Satz.
F. Bauer, „O Frühling komm“, Gavotte.
A. Gülker, „In der Dämmerung“, Salonstück.

Für 1 Singstimme und Klavier:

W. Heiser, Der junge Rhein, „Was brandst du“.
F. Behr, „O war mein Lieb“.
J. B. L. Grison, „Die Verleumdung“, (Originalmelodie der
Marseillaise.)

Duett für 2 Singstimmen und Klavier:

Fr. Abt, Frühlingesjubiläum, „Nan die Falter“.

Alles znsammen in 1 Bde. eleg. brosch. **80 Pfg.**

P. J. Tonger, Köln.



Sechs Nummern *) nebst mehreren Klavierstücken und Liedern, Portraits hervorragender Dichter und deren Biographien.

Kredaktion u. Verlag von P. J. Tonger in Köln a/Rh.

Auflage 48.000.

Inserate die viergespaltene Nonpar. - Zeile 50 Pf. (Beilagen 200 Pf.)

Preis pro Quartal bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterreich-Ungarn und Luxemburg, sowie in ämtl. Buch- u. Musikalienhandlungen 80 Pf.

Alle Jahrgänge erscheinen in neuen Auflagen und sind in elegant broschurten Bänden zu 80 Pf., das Quartal sowie Einbanddecken zu allen Jahrgängen à M. 1., Prachdecken à M. 1.50 durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.

Widmung.

Ihr Alle, denen in geweihten Stunden
Der Konfunkt Herrlichkeit sich je erschloß,
Ihr, deren Herz die Zauberkrast empfanden,
Die sich in das berauschte Ohr ergoß,
Wenn, von Apoll begeistert, im Gesänge
Die Seele ich'schem Staube rasch entschwebt,
Und in der Harmonieen süßen Klänge
Das Herz mit Hochgefühlen neu belebt,
End' Alle, Freunde einer edlen Muse
End' grüß ich hier mit meinem besten Grusse.

Wohl hätte ich das Schöne und das Beste
Für Euch zum düst'gen Kranze gern geweiht,
Und wie zu einem hohen Freudenfeste
Die edelsten der Gaben Euch geweiht;
Doch **Eines sieht sich eben nicht für Alle!**
Des Guten Fülle macht die Wahl nicht leicht;
Wie stell' ich's an, daß Jedem es gefalle?
Wie wird das Ziel am ehesten wohl erreicht?
**So wird das schwerste Werk nur wohl gelingen:
„Der Vieles bringt, wird Manchem etwas
bringen.“**

Nun wählet, Freunde, prüfet nach Gefallen,
Ich bring' der Gaben ja so mancherlei,
Hat Beifall dies und jenes nicht bei Allen,
Nicht wahr? des Guten war doch viel dabei.
Der Eine schaut ja wohl mit gütigen Blicken
Der heitern Muse Spiele lächelnd an,
Und was dem Fremde macht und Hochentzücken,
Kalt läßt es wohl den ernstgesinnten Mann;
Der ist entzückt von heller Saiten Klang,
Dem pocht die Brust bei süßer Stimme Sange.

Ich will gerecht ja gerne Jedem werden,
Ich gab, Ihr wißt's auf jedes Wünsch'n Ach,
Und hatt' ich Mühen gleich und viel Beschwerden,
Für Jeden hab' ich Etwas dargebracht;
Und wer das Klassische am höchsten ehret,
Wer das Moderne lieber sich erwählt,
Dem Aenes immerdar Genuß gewähret,
Dem das bewährte Alte wohlgefällt --
Ihr seht, wie ich den Wünschen gern mich füge,
Ich hoff', es findet Jeder wohl Genüge.

Nun auf, der Konfunkt hochgepries'ne Meister,
Die Gegenwart will Eure Werke schau'n,
Schaft Aenes, Großes, daß auch heut' die Geister,
In Eurer Schöpfung sauber sich erbau'n!
Laßt Eure Jünger Eure Künste hören,
Bequemes Ruh'n geziemt Euch wahrlich nicht,
Laßt sie nicht immerdar am Alten zehren,
In wirken, da es Tag noch, ist ja Pflicht!

**Was Gutes wir im Leben rings ver-
breiten,
Dem folgt das Lob wohl noch in späten
Jahren!**

Ueber Klavierspiel.

Von Aug. Schulz, Albing.

Keinem Instrumente haben sich mit seiner Verbollkommnung im Laufe der Zeit so viele Künstler und Dilettanten zugewendet als dem Pianoforte.

In Stadt und Land, in Palästen und Hütten, überall nimmt Apoll's reichbesaitete Lyra einen geweihten Raum des Hauses ein. Und mit Recht wird für ewige Zeiten der Klavierunterricht stets als ein wesentlicher Teil der Jugend-erziehung angesehen werden. Ja, man hat anerkannt, daß eine richtig geleitete musikalische Erziehung überaus weit mehr zur Bildung des Geistes und Veredlung des Herzens beiträgt, als Vieles, womit die geschraubte Schulpädagogik unsere armen Kleinen wie ein drückender Alp belästet, sie für die Reize der Natur und Kunst durch Gelehrtenrammabstumpft.

Zwar hat man in neuerer Zeit sich mehr dieses Zweiges der Kunst angenommen und in ausreichender Weise für Kunststätten gesorgt, dessen ungeachtet aber haben die richtigen Aufsichten gebiener Musikpädagogen im Volke so wenig Wurzel geschlagen, daß ein Sachverständiger oft vor der Meinung vieler Eltern erschrecken muß.

Viele Eltern, welche ihren Kindern Musik, resp. Klavierunterricht ertheilen lassen, meinen, es sei diese Aufgabe vollkommen gelöst, wenn ihre Kinder ein paar Töne auszuspielen kräftig sind; viele Eltern denken so: „Mein Sohn soll kein Künstler werden, — und was heißt Kunst! — daher ist Geld für Klavierunterricht eine unnütze Ausgabe.“ Anders, oft den eifrigsten Eltern, fehlen die nöthigen Mittel, und noch andern, obigen begrieten, überhaupt eine Ansicht.

Weber die einen noch die andern Eltern sind auf dem rechten Wege.

Die Aufgabe der Musikpädagogik ist es, dafür zu

sorgen, daß jeder diejenige Stufe musikalischer Bildung erreicht, welche ihm durch seine größere oder geringere Anlage von der Natur bestimmt ist. Bei Lösung dieser Aufgabe des Klavierspiels sind aber mehrere wesentliche Stadien zu beachten, vornehmlich:

ein gutes Instrument,
ein sehr guter Lehrer
und ein vorzügliches Unterrichtsmaterial.

Gerade der Elementar-Klavier-Unterricht verlangt die größte Sorgfalt; was bei diesem verkannt oder verfehrt wird, kann später nur selten wieder gut gemacht werden.

Wie oft wird ein abgepiselltes Instrument zum Ausangunterricht für auserordentlich erachtet, wie oft bei der Wahl des Lehrers mehr auf das billige Honorar des-jelben als auf seine Befähigung gesehen, wie oft das nöthige Unterrichtsmaterial als eine gleichgültige Sache angesehen, namentlich wenn sich noch eine alte Klavier-

Erster Liebe Glück.

Albert Jungmann. Op. 336. N^o 1.

Allegretto. *a tempo* *a tempo*

mf *p poco rit.* *mf* *p poco rit.* *f* *dim.*

dolce. *p* *poco rit.* *pp* *p*

tranquillo *mf* *accel.*

poco rit. *a tempo*

p *mf*

p *mf* *f* *dim.* *p* *poco rit.* *pp* *p* *mf* *accel.* *a tempo* *tranquillo* *dim.* *p* *f*

tranquillo

tranquillo

mf

mf

schule vorfindet, nach welcher einst dieser oder jener unterrichtet worden ist.

Wenn man bedenkt, wie die Kunst des Spiels in Folge der Instrumentation der neueren Schule (Kob. Schumann, Liszt, Rich. Wagner, Chopin) gehiebert worden ist, und welche Ansprüche allein in technischer Hinsicht an einen mit leidlichen Spieler heutzutage gestellt werden, so wird einleuchten, daß die Schule des Spiels heute eine andere als ehemals ist.

Nicht bloß von Solchen, die ohne genügende musikalische Kenntnisse den Klavierunterricht als eine erträgliche Erwerbsquelle betrachten, wird viel Unheil angerichtet, nein, auch von Andern, deren musikalisches Wissen nicht im mindesten in Zweifel gezogen werden kann, werden oft Wege bereitet, die für den Schüler verderblich sind.

Ein guter Spieler ist deshalb nicht auch ein guter Klavierlehrer!

Man genug begegnet man ganz vorzüglichen Klavierspielern, die grundschlechte Klavierlehrer sind. Dies ist das, was das Publikum am wenigsten begreift.

Dem wirklichen Künstler liegt der Elementar-Klavierunterricht oft ebenso fern wie einem Universitätsprofessor der Unterricht in der Volksschule.

Zum Unterrichten gehört pädagogisches Talent, die Gabe, jemandem das Einfache und Nächstliegende Gutes begreiflich zu machen. Der Elementar-Klavierlehrer muß die Kunst des pädagogischen Vorgehens und allmählichen Aufbaus gelernt haben. Dieses Talent besitzenden von Natur aus nur wenige Menschen.

Der rechte Lehrer wird dem Schüler in jeder Relation nicht mehr mittheilen, als zu wissen nöthig ist, und wird über das Schmeigende, was zur Verwirrung der Begriffe beitragen könnte. Nur allmählich, stets auf das Fest ruhend und Biegel auf Biegel legend, kann der wahre Lehrer das Gebäude des positiven Wissens und Könnens des Schülers auf unter dem wiederholt abgelegten Roth der Prüfung und Vergegenwärtigung der reglementirten Forderung des Fortschritts des Schülers. Wie alles Gute in der Natur zu seiner Entwicklung längere Zeit braucht als das Böhere, so lassen sich des Höheren Fortschritte unter der Anleitung eines tüchtigen, erfahrenen und gewissenhaften Lehrers nicht so vor der Hand und nach kurzer Unterrichtszeit abschätzen, und mancher tüchtige Klavierlehrer, welcher die Charlatanerie in der Musik mit Energie und Consequenz von sich weist und das „Klappern“ gehört zum Handwerk“ und „Sand in die Augen streuen“ als rechtschaffener Mann nicht eben mag, wird vom Publikum wenig beachtet, ist oftmals „sehr unbeliebt“.

Es ist die Pflicht aller Klavierlehrer, klare Einsicht über die Sache zu verbreiten und dem eingelesenen Charlatanentum, leichtsinnigen Unterrichtsweisen entschieden entgegen zu treten. Was heutzutage im Allgemeinen vom Publikum für Klavierunterricht gehalten wird, ist in vielen Fällen Klavierverderb. Ein Klavierlehrer, der es nicht versteht zu zerlegen und die zerlegten Teile zur rechten Zeit wieder zusammenzusetzen und aufzubauen, wird viel zu früh in's Schweregeirte hineingeraten und im Überfließen der Oberflächlichkeit entgegengetrieben. Von Begrifflichkeit und Selbstständigkeit des Schülers kann bei einem Unzulänglichen Unterricht keine Rede sein. Die Erfahrung lehrt es: Wie viele Klavierschüler, welche nach jahrelangem Unterricht wie eine Drehscheibe des Fortschritts können und in große Verlegenheit geraten, wenn ihnen „neue Noten“ vorgelegt werden! Wie werden die großen Meistervorte verschimmelt von jenen, denen ein kufummäßiges Fortschreiten vom Leichten zum Schweren, vom Einfachen zum Zusammengesetzten fremd geblieben ist! Da die Musik wie jede Kunst aus der Erfahrung der Vorfahren des Menschengeschlechts hervorgegangen ist, so vermag kein Lehrer aus sich selbst zu lehren, was zum pädagogischen Vorgehen gehört, sondern nur in Verbindung mit einem Unterrichtsmaterial, welches diesen Grundfragen entspricht.

Im Unterrichtsmaterial offenbart sich der Standpunkt des Lehrers und seines Schülers. „Sage mir, was Du spielst, und ich werde Dir sagen, wie Du spielst.“

Nichtet man an einen Klavierspieler diese Frage, so wird er natürlicherweise diejenigen Musikstücke nennen, die von seinem Standpunkte aus ihm am meisten zu imponieren scheinen. Kennt er mir Sonaten von Beethoven, Fieder von Mendelssohn oder Walter von Chopin, ohne gleichzeitig genaue Bekanntschaft mit den Stückenwerken von Beethoven, Chopin, Schumann, Brahms, Liszt, Wagner u. s. w. zu besitzen, so kann man mit Bestimmtheit annehmen, daß er sich himmelweit von dem zu jenen Werken erforderlichen Standpunkte befindet und sein Lehrer selber keinen richtigen Begriff von jenen Schöpfungen hat.

Daß im Allgemeinen aber von akademisch gebildeten Lehrern häufig genug Fehler gegen das kufummäßige Fortschreiten gemacht werden, beweist nichts deutlicher als die Tatsache, daß wohl über hundert Klavierschulen existieren, die den ganzen Unterricht auf hundert und einigen Druckheften eingezwängt enthalten, während nach pädagogischen Erfahrungen zehnmal so viel er-

forderlich ist, um von den ersten Anfängen zu dem Punkte zu gelangen, wo mit dem Studium der einschlägigen klassischen Kompositionen (Sonaten von Haydn, Mozart, Clementi u.) begonnen werden kann.

In einem geistlichen Klavierunterricht gehört außer der Kunst des pädagogischen Vorgehens noch eine sehr wichtige Eigenschaft des Lehrers, nämlich die „Bibigkeit“, d. h. die Fähigkeit, die Aufmerksamkeit des Schülers, zu welcher der Schüler, gleich einem jungen Stämmchen an seinen Pfahl sich lehnt, unter der Sorgfalt des Gärtners zu einem geraden, wohlgeformten Stamme heranwächst.

Diese brillante Eigenschaft des Klavierlehrers und die große Geduld sind zwei Kardinaltugenden, die wie Goldlöcher nicht auf der Straße zu finden sind.

Wäre ein Klavierlehrer auch akademisch oder von einem solchen gewöhnlich gebildet, wüßte er auch wohl, daß derjenige, welcher andere lehrt, stets selber lernen muß: er wäre nicht der rechte Klavierlehrer, wenn er nicht in jeder Unterrichtsstunde daraus mit energischer Fähigkeit hielte, daß der Schüler die von ihm erhaltenen Regeln der Kunst genau befolgt.

Das ist eben der allmähliche Fehler, die Schwäche vieler Klavierlehrer, daß sie die Schüler mit den Regeln über Scherhaltung, Aufschlag, Tonbildung, Rhythmus, Dynamik und Vortragsweise des Spiels wohl bekannt machen, aber deren exakte, pünktliche Beobachtung nicht geübt wird und unablässig in jeder Stunde verlangen.

Die Durchsührung dieser Vorgehensweise, ohne die Geduld zu verlieren, ist sehr schwer; auf ihr aber beruht die Gewöhnung des Schülers an das Schöne und Gute, die innere Befriedigung des echten Lehrers, sein bester Lohn und der sichere Erfolg eines geplanten Unterrichts.

(Fortsetzung folgt.)

Ein interessanter Brief von Adeline Patti.

Durch die Zeitungen macht gegenwärtig ein Brief von Adeline Patti die Runde, in welchem die berühmte Sängerin schreibt, was sie empfindet, wenn sie öffentlich singt. Der Brief lautet folgendermaßen: „Werther Herr! Ihr Brief steht mich in große Verlegenheit. Sie wollen, daß ich Ihnen sofort und in etwa zwanzig Zeilen sage, was ich empfinde, wenn ich singe. Wenn Sie mir den Zeitraum von zwanzig Jahren und die Ausdehnung von zwanzig Ränden gestehen wollten, vermüßte ich vielleicht Ihren Wunsch zu erfüllen, doch bin ich auch dessen nicht ganz sicher. Ich habe mir nämlich niemals von meinen Empfindungen, die mich in solchen Augenblicken hegen, Rechenschaft gegeben. Ich weiß nur, daß ich, sobald mein Name an dem Theaterzettel steht, von weitem früh an sehr unruhig, nervös und aufgeregt bin. In dem Maße, als die verhängnisvolle Stunde der Vorstellung herannäht, regt sich mich das Kampensieber immer mehr und im letzten Augenblicke, wenn ich mich anschide, meine Garderobe zu verlassen, um auf die Bühne zu treten, gibt es nur noch eine Empfindung, die mich beherzt — eine schreckliche Furcht. Die Empfindungen während der Vorstellung selbst vermag ich nicht zu analysieren. Sie sind je nach der Rolle, je nach der Wirkung der Künstler und der ganzen Umgebung so verschiedener Art, daß es mir unmöglich wäre, sie zu beschreiben. Ich müßte in ganz minutiöse Details eingehen, welche, obgleich sich endlich in ihrer Art, nichtsdestoweniger außerordentlichen Einfluß auf uns haben. Wenn aber alles gut geht, dann fühle ich . . . (Hier zitiert Madame Patti Briefe, welche Deutsch etwa lauten: „Dinae mit diesen sich nichts messen kann, deren Süße mich bejagt, so oft man mir davon spricht; es ruht ein unbegreiflicher Zauber darin, der mich ganz ergreift!“) Ach, wie herrlich ist es dann! Rauschhaft weiß ich nicht mehr, was ich bin, oder — um mit dem Vortragsweise Mozart's zu sprechen, der den kleinen Cerubim sagen läßt: „Non so più cosa son, cosa faccio“.

Or du foco ora sono di ghiaccio.“ (Ich weiß nicht mehr, was ich bin, was ich ist, bald bin ich Feuer, bald bin ich Eis). Wenn ich Ihnen diese Worte sagen könnte, Patti Sie Ihnen zu beschreiben, würden Sie mich, teurer Herr, besser verstehen, denn ohne mich zu überheben, glaube ich doch versichern zu können, daß ich leichter und ein wenig besser mit der Stimme als mit der Feder umzugehen vermag. Gedenken Sie die Versicherung meiner ausgezeichneten Hochachtung.

Adeline Patti.

Musikalische Scherzfrage.

Welcher ist der musikalische Teil des menschlichen Körpers?

„Das Auge“, denn es ist von Eiden umgeben.

Unsere Notenschrist.

Wie wir es noch heute, besonders bei unausgelesenen Choralmelodien, thun, bezeichnet man anfangs die Töne mit Buchstaben. Da man aber für jeden erdentlichen Ton auch ein besonderes Zeichen machen wollte, so bedurfte man deren sehr viele, und stellte die Buchstaben bald aufrecht, bald verkehrt, bald schief, bald seitlich, bald verlängerte und bald verkürzte man sie. Ebenso gab man den Instrumentalstimmen andere Zeichen, als den Singstimmen. In den Melodien der abendländischen Kirche bezeichnete man das Steigen und Fallen der Töne durch sog. Reunen, welche in über den Text gestellten Punkten, Strichen, Haken und Schüßeln bestanden. Später fing man an, diese Reunen über, auf und unter eine Linie zu legen, welche über den zu singenden Text gezogen war. Bald aber wandte man zwei Linien an: eine gelbe, die dem C entsprach und darunter eine rote, welche F bedeutete. Die Zeichen der übrigen, zwischen C und F liegenden Töne wurden zwischen diese beiden Linien geschrieben.

Im Jahr 1030 n. Chr. erweiterte Guido von Arezzo, ein italienischer Benediktinermönch, dieses einfache Einliniensystem dahin, daß er zu den beiden kanten Linien noch zwei schwarze, eine über und die andere unter jenen, hinzufügte und gleichzeitig die entstehenden Zwischenräume benutzte. Somit wurde er der eigentliche Urheber unserer Notenschrist. Inzwischen mußte Guido, durch den Tod seiner Klosterbrüder vertrieben, lange Zeit als Flüchtling umherirren, bis ihn der Papst Johann der Barmherzige in Schutz nahm, welcher nach kurzer Abwesenheit von Guido in der neuen Schreibweise aufgeschriebenen Gesang vom Blatte singen gelernt hatte, worüber die besagten Sänger seiner Zeit sich nicht wenig verwunderten.

Zwei musikalische Anekdoten der alten Griechen.

1. Von den Einwohnern von Jafos, die sehr mangelhaft gelassen waren, zumal ihr Land derart Genuß in Güte und Fülle bot und an Fleischmärkten und Materialwarenhandlungen Überfluß hatte, erzählt der alte Strabo folgende Anekdote, welche vielleicht nur erdichtet ist, um die geringe Empfänglichkeit dieser Leute für geistige Güter und Freuden zu kennzeichnen und zugleich ihre träge, rohe, fleischliche Genügsamkeit in zeitgenössischer Lebensmühsamkeit zu zeigen. Als sich nämlich einmal ein berühmter Rithierpfeifer hören ließ, war eine große Menge herbeigeströmt, das Wunderthier aus eigener Anschauung kennen zu lernen, die Aufmerksamkeit, die er fand, ließ nichts zu wünschen übrig. Es läßt sich alles herrlich an, der Virtuose spielt brillant, und die Zuhörer scheinen gespannt zu lauschen. Da plötzlich ertönt draußen die Glocke und geht das Zeichen, daß der Fleischmarkt seinen Anfang nimmt. Das ist Störenfried für die Stadter, und vergebens ist all die Mühe des Zuhörers, ihr Ohr mit seinen Tönen zu fassen. Alles verläßt ihn und läuft zu Markt. Nur Einer — o Wunder — bleibt sitzen und hört nach wie vor mit großer Aufmerksamkeit zu. So sehr sich der Künstler über die Rücksichtslosigkeit der anderen und die Geringschätzung seiner Kunst ärgert, er kann nicht umhin, die einzige Ausnahme zu bewundern, welche sich von der Masse absondert und eine tiefere Auffassung von dem Wesen der Kunst zu haben scheint. Es ist ein alter Herr, welcher jetzt sein einziges Auditorium bildet. Als das Stünd zu Ende ist, geht der Künstler auf seinen entzückten Verehrer zu und apostrophirt ihn folgendermaßen: „Ich bin Ihnen rißig verbunden, mein Herr, für ihr tapferes Aushalten, es ist genug Anerkennung für mich, daß mir wenigstens Einer von Ihnen treu geblieben ist, als die Marktglocke ertönte.“ — „Was?“ sagt der Alte, „die Marktglocke hat schon geläutet? Dann — Gott mit dir!“ Und fort ist er. — Der Alte war etwas schwerhörig.

2. Die arabischen Flötenspieler waren als Männer der „unendlichen Melodie“ im Altertum berühmte, und man jagte von ihnen: „Für eine Drachme“ kann man sie spielen hören; aber, wenn du willst, daß sie ein Ende machen, mußt du ihnen vier geben.“ — Hiernach ist die „unendliche Melodie“ durchaus nichts neues.

Ein griechisches Geldstück.



Sechs Nummern *) nebst mehreren Klavierstücken und Liedern, Portraits hervorragender Dendichter und deren Biographien.

Redaktion u. Verlag von P. J. Tonger in Köln a/Rh.
Auflage 48.000.
 Zusätze die viergespaltene Nonpar.-Zeile 50 Pf.
 Bellagen 200 Mf.

Preis pro Quartal bei allen, Buchhändlern in Deutsch-
land, Oesterreich-Ungarn und Luxemburg, sowie in
sämtl. Buch- u. Musikalienhandlungen 80 Pfg.

Alle Jahrgänge erschienen in neuen Auflagen und sind in elegant broschirten Bänden zu 80 Fig., das Quartal sowie Einbandedden zu allen Jahrgängen à Mk. 1.—, Prachtdeden à Mk. 1.50 durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.

Die Macht der Töne.

Tragt mich hinant hinant zum Himmels-
raum

Ihr süßen Töne mild und wonnervoll, --
 Laßt mich in diesem göttlich schönen Träume,
 Der mir die Brust so hoch, so mächtig schwell!

Laßt jene Regionen mich durchschweben,
In deinen Geist und Seel' ich innig ein't —
Wo Licht und Klarheit strahlend mich umgeben,
Und wo mein Ang' nur Freudenjahren wehnt. —

Laßt mich, ihr Klänge, laßt mich sie zersprengen,
Die Fesseln, die nur hemmen meinen Lauf, —
Und die nur meines Geistes Kraft beugen;
Laßt mich zum Lichte nur, zum Licht hinauf! .

Schon lausche ich mit hochentzücktem Ohre
Den Klängen, ach, aus jener weiten Welt; --
Ich hör' die Lieder aus dem Engelschore,
Und bebend jede ird'sche Schranke fällt.

Ich heb' berauscht die thränenvollen Blicke,
Ich seh' in einen Ocean von Glanz!
Nun preiß ich auch die dunkeln Gescheide,
Die auf die Stirn gedrückt den Dornenkranz. —

Des Forbeers Ranfen nun mein Haupt um-
schlingen.

Ich halt' die Friedenspalm' in meiner Hand.
Ich darf dem Höchsten meine Lieder bringen,
Der sich mit Gnaden freundlich zu mir wandt'

Habt Dank, ihr Töne, für die Monnestunden,
Die mir verleihen eure Zaubermacht;
Ich hab' durch Euch mich selber nun gefunden,
Und es entflieht der Schwermuth düst're Nacht. —

Selene Körner.

Die Musik vom ärztlichen Standpunkte aus betrachtet.

Eine medizinische Tubenvertheiler in Wien
von Dr. Carl Beck, Neufargenwind.

Wenn es wahr ist, daß kein Stand mehr Musike-
enthusiasten stellt, als der ärztliche, was ja historisch nicht
leicht nachweisbar, aber von vielen namhaften Künstlern
zugegeben ist, so dürfte es gewiß gerechtfertigt erscheinen,
von dieser Seite eine Hymne auf die erhabenste der das
Menschen verschönernden Künste loszulassen.

Abgesehen von der elektrisch-magnetischen Kraft, welche schon im ganzen Alterum Orpheus gegen auf totes Geistes durch seine Lyra übertragen haben soll, so daß die Anorganismen in toffen Gegenständen ihre begehrtesten Gefühle kundgaben, bürtte heute dem Reich der Töne ein nicht in der Seelkunde zu unterschätzender, teils belebender Einfluß auf den Organismus, besonders auf das Nervensystem, welches das Gemüth beherrscht, vuziziert werden.

Wenn ich von Organismen spreche, so möchte ich auch das flüsternde Balzgeräusch nicht aus, denn wir haben kein Recht, die tiefschmerzlichen Klänge, welche eine laute Macht durchschauert, als ein Konvulsio von Dissonanzen schände zu verdammen; noch auch, da es uns nicht gegeben, den Standpunkt eines Kars zu erhehmen, dessen Gefühlsäußerungen beim Gedanken an die weißleibte Arnie, unpöblich genug, in unfernen mangelhaften Verhältnissen heißer Liebeslagen zu blühen oder gar den Jörneswallungen über gestörte Nachtruhe Mann zu geben.

vorläufig gefaßt, jedoch der beschränkte Rahmen meiner Abhandlung nicht, näher auf das Anwaltsplattbrett zu Gunsten der vierfüßigen Virtuosen einzugehen — vielleicht tragen die vorstehenden Zeilen auch dazu bei, eine vorurtheilslose Künstlerseife anzuregen, die berühmten Händelgepöscheln meines großen Landmannes J. B. von Sessel kompromittirt in einem zügelnden Tongemüthe zu verwerten —; ich begnüge mich also mit der Betrachtung jenes für menschliche Aufstrebungen, besonders in Berücksichtigung des Pianoforte und der Streichinstrumente.

Wenn ich zunächst die Einflüsse musikalischer Vorträge auf den Spielenden selbst im Auge habe, so darf ich wohl konstatieren, daß durch die Fingerübungen eine

Der Gymnastik der Hände repräsentiert wird, was entschieden indirekt auf die Entwicklung der Arme, auch wenn diese bei kunstgerechtem Spiel nicht bewegt werden sollen, rückwirkt. Die Gelenke der Hand sind bekanntlich die wichtigsten und ihre Elastizität ist entscheidend für alle unsere greifbaren Verrichtungen.

Ein gelbliches, also leicht bewegliches und dem Willen strenger untergeordnetes Handgelenk verleiht unseren Arbeiten eine gewisse Sicherheit; es ist dies z. B. nachweisbar bei vielen Handarbeiten unseres schönen Geschlechts, wo wir z. B. finden, daß tüchtige Klavierpielerinnen zugleich eine außerordentliche Gewandtheit im Fertigen von Säulchen aufweisen.

Eine weitere Thatsache ist, daß geübte Klavier- und Geigenpieler besonders rasch geistlichtete Fächer werden, namentlich das Klavier gut zu führen wissen, was bei den ungeschulten Schlagernmännern auf unseren Universitäten täglich beobachtet werden kann.

Am interessantesten aber erscheint der Umstand, daß gar viele unserer großen Operatoren lange bevor sie mit dem chirurgischen Meißel sich vertraut machten schon im Knabenalter als Klavier- oder Violinvirtuosen excelleerten und ihre Meisterschaft in der elastischen Führung ihrer Handgelenke manifestierten.

Es ist bekannt, daß die Gerechtigkeit manches bürgerlichen Hauswerts ihren Hauptstülpunkt in der sogenannten Gerechtigkeit und zwar namentlich der Hände findet; — wie gut für manchen Bürger, wenn er schon in die Lehre die Morgengabe einer durch Pflichtenlosigkeiten gemachten Gerechtigkeit mitbringt! Wie können füglich die Bürgerlinge noch zu angelegentlichem Vorkeir eines Geduldr-Grades und Stadmeisters spenden und noch manchen Andere zu ihrem Vok sagen, daß werden wir uns jetzt zu der Gerechtigkeit der Ältesten, namentlich zu dem Einbruch der Töne auf der Mauer, unter welche wir ja auch den Vortragenden selbst mitrechnen können.

Man kann sagen: Kein Mensch ist so grundverdorben, daß er nicht durch die eine oder andere Melodie etwas feilsche Erregung empfinden könnte. Sind doch Fälle bekannt, wo im Dienste der Sünde ergrante Verbrechen bei den Klängen eines Chors, den ihn eidlitzig seine brave Mutter in den unschuldigen Tagen der Kindheit gelehrt hat, Einker in das verirrte Gemüth hielten und der verderblichen Kaufbahn ein für allemal entzogen. Das betrieblie Herz richtet sich auf an den ehlen und einsachen Accorden eines Adagios und die fröhliche Lust

Herzenskönigin.

Gavotte.

A. Bielfeld, Op. 109.

Andante.

PIANO.

mf

marcato

ten. mf

marcato

ten. p dol.

mf

Garotte D.C. al poi la Coda.

CODA.

maestoso

wird reiner und schöner empfunden bei den hilfslosen und lauchenden Figuren eines Alagros.

Es giebt in Irrenhäusern eine Reihe von Kranken, deren Tollwut kein Medicament zu beseitigen imstande war und — die Wochenlang eine engelgleiche Sanftmut entwidelten, als man sie ein für ihre Gemüthsverfassung angepasstes Musikstück anhören ließ, wie auf anderer Seite solche Unglückliche, deren Geist düstere Schwermut umnachtete durch Pöten, welche sie sympathisch verführten, frische Lebensfreudigkeit gewannen.

Einen außerordentlich verbreiteten Krankheitszustand bilden die variablen Formen der Hysterie, welche ausschließlich Privilegium des weiblichen Geschlechtes ist und in der Hypochondrie beim Manne ein ebendüriges Seitenstück findet. Man hört Hysterische und Hypochondrier über die widerwärtigsten Leiden klagen, es giebt eigentlich kaum eine Krankheitserscheinung, die sie nicht an sich bemerkt haben wollen. Man hat früher ärztlicherseits diesen traurigen Zuständen deshalb, weil sie zunächst auf Einbildung beruhen, kein großes Gewicht beigemessen und doch ist ja gerade die Einbildung selbst eine Krankheit, deren Antielogie zu einem nicht geringen Teil in einer Insultierung des Nervensystems begründet ist, wie sie besonders heftige Gemüthsaffekte im Gefolge haben und die, wenn man sie sich selbst überläßt, zu wirklichen organischen Erkrankungen führen müssen.

Täglich nehmen die Instrumente der Heitungen von allen möglichen und unmöglichen Arzneipräparaten, welche Hysterie und Hypochondrie radikal, mitunter schon nach wenigen Stunden, zu beseitigen imstande wären. Ich habe es wohl nicht nötig, einem vernünftigen Leser das Schwindelhafte solcher gewöhnlicher spirituellen Anpreisungen vor Augen zu führen, es dürfte schwer sogar nicht einmal den vielen wirklich rationellen Heilmitteln, wie sie in den verschiedensten ärztlich bewährtesten Anstalten Verwendung finden, der hohe Grad von Bedeutung zukommen, als sie die Kunst als Universalmittel gegen die resp. Zustände beanspruchen darf.

Freilich muß dann die Kunst, wie jedes wirksame Heilmittel, sehr vorsichtig bei Nervenzuständen angewendet werden. Ein Verstoß gegen Trancemärchen wäre Gift für den Melancholiker und ein Strauß der Wälder würde einen Tollhänser nur noch verderben machen.

Aber wie weiltand der Knabe David den König Saul durch sein getragenes Harfenpiel zu befähigen vermochte, so kann umgekehrt eine fröhliche Melodie glänzend auf das abgemerkte Gemüth einer hysterischen Dame einwirken. Ich kenne sogar einen Fall, wo ein an der Appetitlosigkeit leidender Hypochondrier eine unheimliche Gähnt entwickelte, als er den Fastenbarmherzigen von Suppe angehört hatte.

Die Intensität der Reiz namentlich getragener, von tief empfundenen Trauer durchgezogenen Musikstücke auf das Nervensystem wirken kann, bewiesen an überzeugendsten durch die eckige Schwermut ihrer Produktionen so ergreifen waren, daß sie, wie z. B. R. Schumann, in unheilbaren Zuständen versanken. Auch von Chopin, jenen früh verstorbenen Genie, kann man behaupten, daß die Konstitution des Körpers den gewaltigen Anforderungen des mächtigen Geistes nicht zu genügen vermochte, wie bei allen unsern Kunstherren sich ein tiefgreifender Einfluß der Kompositionen auf ihr Seelenleben geltend machte.

Es geht daraus hervor, daß das Reich der Töne eine Macht in sich faßt, welche in der Hand eines mittelständigen Arztes wohl berufen sein dürfte, in der Behandlung gewisser Nervenkrankheiten eine Rolle zu spielen, freilich auch wie jedes andere Heilmittel, argen Schäden anrichten kann, wo es nicht am Maße ist.

Für den Gesunden aber bietet die Kunst eine Bürgerpflicht für sein geistiges Wohlbefinden und mitunter eine Abhaltung von mancher nutzlosen Beschäftigung; sie bietet eine Erziehung des Intellekts und eine Stärkung des Gedächtnisses, aber auch zugleich den höchsten und edelsten Genuß für diejenigen, dessen Geistes in des Lebens derber Prosa noch nicht verunreinigt sind, sondern noch ein Plätschen hat im Herzen für das innige Verständnis der unergreiflichen Worte Theodor Körners:

Es wohnt in der Stimm des Liedes
Ein traurig verklärtes Herz,
Im Liede verliert sich die Freude
Im Liede verweht der Schmerz.

Die Kunst im Dienste der Wohlthätigkeit.

„Am schönsten ist die Kunst, wenn sie mit verkümmertem Antlitz leuchtet auf dem Pfade des Unglücks, wenn sie wie die aufsteigende Sonne erscheint nach den Trübnissen des Schicksals und mit ihrem milben Odem die schweren Scherzen weglüht von der trauernden Lippe des Unglücklichen.“

Ein großes und schönes Dichterverst, echter humaner Anschauung entprossent! Dem zur Seite steht ein anderes, echter Künstlerberuf entflammtes Wort Lessings:

„An seiner Kunst war ihm nichts lieber, dünkte ihm nichts edler als der Entzweck der Kunst.“
Hält Lessings Wort die Kunst an und für sich, nach altgriechischer Auffassung, für den Entzweck derselben, so bezeichnet ersteres, vom modernen Standpunkt aus betrachtet, die Kunst als Mittel zum Zweck. Beide zusammengefaßt, kennzeichnen den Standpunkt und die Aufgabe der modernen, humanen Kunst und erheben dieselbe zu dem, was sie für die Menschheit ist, und sein soll. Jeder Künstler kennt, um mit Lessing zu reden, nur den einen Entzweck der Kunst: Die Kunst zu lieben und der Kunst willen. Seine Befriedigung findet der Künstler in der Ausübung derselben und je näher er seinem ihm vorstehenden Ideale kommt, desto mehr wird er befriedigt.

Der Maler, der Dichter, der Tonkünstler, alle dienen dem Entzweck der Kunst dadurch, daß sie nur das an und für sich Vollkommenste, das Innerste ihrer seelischen Empfindungen, ihr Ideal zum Gegenstand ihres künstlerischen Schaffens wählen.

Die Art der Darstellung nach Inhalt und Form, die Schöpfung des Künstlers ist es nun, die auf den Betrachtenden oder Hörenden eine Wirkung hervorruft, ihn begeistert, ihn künstlerisch mißfallen, empfinden läßt.

Dies ist das Moment der Kunst, welches dieselbe zu einem Mittel zum Zwecke macht; jenes Moment, durch welches die Humanität der Kunst den Adel verleiht, ihren hohen praktischen Wert, zum Herzen zu sprechen, Begierde für das Wahre und Gute zu wecken, jenes Moment, durch das die Kunst im Dienste der Wohlthätigkeit, als Mittheiler bittren Elends, mit süßen Tönen Tränen hervorruft, Hungers, Pein, Mitleid, Mitleid, Mitleid der leidenden Menschheit besingt.

Dies ist die große Ergründung des Christentums das Erhabene in den Dienst des Mitleids gezogen und Apollon, den göttlichen Beherrscher des Parnasses, bewegen zu haben, in die Hölten der Armut herabzusinken und Brot verdienen zu lassen an den Stätten des Elends, eine Ergründung, die den hiesigen Geist über die Bedeutung des praktischen Wertes, ein Triumph des menschlichen Geistes, das eine That vollbracht, ähnlich der des Prometheus, der das Feuer vom Himmel holte. Dieses Triumphes der christlichen Kunst und Kunst, dieses wir ausrufen:

„An unserer Kunst ist uns nichts lieber, dünkt uns nichts edler als der Entzweck der Kunst im Dienste desahren, Guten und Schönen — mit einem Worte — des Böttlichen.“

Von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet, können wir mit großer Genugthuung rühmend hervorheben, wie eifervillig viele deutsche Städte die Kunst in den Dienst der Wohlthätigkeit stellen und mitleidsvoll dem Elende unserer vom Unglück heimgesuchten Volksleute Oberstufen durch Wohlthätigkeits-Vereinigungen, Konzerte, Ausstellungen, Verleihung von Kunstgegenständen etc. spendend zu Hilfe eilen. Es gereicht vielen Bürgerlichkeiten zur großen Ehre, daß sich ein wahrer Geist in ihnen herrscht und wir würden es mit aufrichtiger Freude begrüßen, daß sich dieser Geist, der Geist des humanen Wohlthuns, noch in vielen, ja, in allen Städten unseres gemeinen, einigen deutschen Vaterlandes auf das kühnste betätigt.

Über die verschiedenen Spiegelgeschwindigkeiten ein und desselben Zeitmasses eines Tonstückes.

Wohl bei den meisten Lesern dieser Zeitung möchte es als bekannt vorausgesetzt sein, daß die Spiegelgeschwindigkeit ein und desselben Tempus, beispielsweise des „Vivace“, unendlich verschieden ausgeführt wird; hier hört man dasselbe langsam, dort rascher vortragen. Um das Zeitmaß eines Musikstückes ganz genau abmessen zu können, hat Mälzer ein gleichbleibendes Instrument, das Metronomen, erfunden, ein mit dem verschiebbaren Gewichte versehenes Pendel, welches in einer Minute so viel mal schwingt, als die an dem Instrumente angegebene Zahl, auf die das Pendel gestellt wird, angiebt. Stellt man es z. B. auf 60, so schwingt es 60 mal in der Minute, und giebt also Sekunden an. Findet sich über einem Tonstücke die Bezeichnung: „M. M. = 60“, so sind die Viertelnoten mit solcher Geschwindigkeit zu spielen, als die Schläge des auf 60 gestellten Pendels angegeben; auf jede Viertelnote kommt also eine Sekunde; hingegen „M. M. = 60“ eine noch einmal so große Geschwindigkeit angiebt.

Zudem kann man sich ein weit billigeres Metronomen herstellen. Man mache sich ein Pendel, indem man ein Weisfaden an dem Ende eines Bindfadens befestigt und stellt letztere in rheinische Zoll, deren Länge folgender Strich zeigt.

	1	2
Mittelst nachstehender Tabelle findet man, wie lang der Bindfaden sein müsse, damit die Schwingungen des Pendels denen des Mälzer'schen Metronomen gleich kommen:		
M. M. 50 = 55"	M. M. 60 = 60"	M. M. 100 = 137 1/2"
52 = 50"	72 = 26"	112 = 11"
54 = 47"	76 = 24"	120 = 9 1/2"
56 = 44"	80 = 21"	138 = 7 1/4"
58 = 41"	84 = 19"	152 = 6"
60 = 38"	88 = 18"	160 = 5 1/4"
63 = 34"	92 = 16"	184 = 4"
66 = 31"	96 = 15"	192 = 3 3/4"
		Subh.

Vermischtes.

Ein ungebrachter Brief Mendelssohns. Derselbe ist an den Komponisten Moschkin gerichtet, der viel vielen Jahren in Baden in stiller Zurückgezogenheit lebt: „Leipzig den 9. Februar 1846. Lieber Herr Moschkin! Vergangenen Donnerstag (den 29. Januar) haben wir im hiesigen Abonnement-Konzert Ihre Symphonie aufgeführt, und ich muß Ihnen in meinem Namen und im Namen gewisser aller Musiker vielen Dank für Ihr Werk sagen und dafür, daß sie es uns zur ersten Ausführung in Deutschland anvertrauten, und für die Freude, die es uns gemacht hat! Wir hatten die Symphonie in drei Proben sehr tüchtig studiert, dennoch ging es noch nicht ganz fehlerfrei (Mendelssohn war sehr streng im Urteil), obwohl sie mit vieltem Feuer und mit Liebe gespielt wurde. Das Publikum, das hier sonst mit neuen Sachen sehr spröde ist, applaudierte laut nach jedem Satz, — aber meiste nach dem zweiten und letzten. Ich habe mit jeder Probe mehr Vergnügen an Ihrem Werke gehabt, dem ganzen Orchester ging es ebenso, und darum sage ich Ihnen nochmals und aufs Herzlichste Dank dafür. Und bleiben Sie freundlich und gut Ihrem stets ergebenen Feig Mendelssohn-Beitrag.“

Musik-Notizen.

Die Akustik der Töne. Das Verhältnis zweier Töne ist leicht zu finden, wenn ihre Schwingungen oft zusammenfallen. Macht ein Ton zwei Schwingungen, während ein als Grundton angenommenen deren eine macht, so ist der erste die obere Oktave des zweiten. Der nächste Fall der Werthähnlichkeit ist, wenn der zweite Ton drei Schwingungen zu einer des Grundtons macht; das ist die reine Quinte. Die Superoktave macht vier Schwingungen und fällt deshalb mit dem Grundton fast zusammen. Die nächste Schwingungszahl fünf gehört der großen Terz an. Sechs Schwingungen macht die Duinstoktave. Die nächste bedeutende Zahl ist sieben, die kleine Septime, woraus sich der Hauptakkord als vollkommenster Vierklang ergibt. Die Oktave macht neun Schwingungen und schließt daher dem Hauptseptakkord sich am bequemsten an.

In Frankreich und Italien (aus letzterem Lande stammt der Name „Klavier“ — Claves = Hammer) gebraucht man an Stelle der bei uns gewöhnlichen Benennung der Töne die Anfangsbuchstaben des nachfolgenden alten lateinischen Liedes, in welchem der hl. Johannes als Schützer gegen die Heiserkeit verehrt wird:

Ut queant laxis (ut) = c
Resonare fibris (re) = e
Mira gestorum (mi) = d
Famuli Thorum (fa) = f
Solve polluti (sol) = g
Labb reatum (la) = a
Sancte Johannes! (si) = h

Ut majeur = Cdur
Ut mineur = Cmol
Re maj. = Ddur
Re min. = Dmol
u. f. w.

Ut maj. = Cdur
Ut min. = Cmol
u. f. w.

Si maj. = Bdur
Si min. = Bmol



Neue Musik-Zeitung.

Sechs Nummern *) nebst mehreren Klavierstücken und Liedern, Portraits hervorragender Tonichter und deren Biographien.

Redaction u. Verlag von P. J. Tonger in Köln a/Rh.

Auflage 48,000.

Inserate die viergepatene Nonpar. - Seite 50 Pf. Belagen 200 Mt.

Preis pro Quartal bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterreich-Ungarn und Luxemburg, sowie in sämtl. Buch- u. Musikalienhandlungen 80 Pfg.

Alle Jahrgänge erschienen in neuen Auflagen und sind in elegant broschirten Bänden zu 80 Pfg. das Quartal, sowie Einbanddecken zu allen Jahrgängen à Mt. 1.—, Prachdecken à Mt. 1.50 durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.

Über Klavierspiel.

Von August Schulz, Elbing.

(Fortsetzung.)

Die Tüchtigkeit des Klavierlehrers erweist sich: in der richtigen Auswahl des für den jeweiligen Standpunkt des Schülers angemessenen Unterrichtsmaterials, in der Sorge für die richtige Ausführung desselben während der Unterrichtsstunde und in der Anleitung zu einem geistlichen Selbststudium.

Seine ganze Aufmerksamkeit wende der Lehrer dem Legatopiel zu; kein Liegenbleiben und kein zu frühes Ausheben eines Fingers dürfe er, indem er den Fingerjahrs stets überwache; er halte auf exakte Takteinhaltung und lasse keine Pause überspringen; vor allem halte er darauf, daß nicht eher zu einem neuen Stücke geschritten werde, bis alle vorhergehenden vollkommen überwunden sind. Denn auch im Zurückhalten des stets vorwärtstreibenden Schülers zeigt sich des Lehrers Tüchtigkeit.

Wenn bei den Methoden der Klavierlehrer und den Systemen vieler Klavierschulen für manche Schüler ein neues Stück eine neue Qual wird, den Lehrern die Schuld reißt und die Schüler schließlic die Lust verlieren, so darf man sich darüber nicht wundern.

Alles Wissen ist wohl für jeden gleichmäßig vorhanden, daselbe aber in Sprüngen zu erreichen, ist nur wenigen gegeben.

Soll die Tonkunst ein Gemeingut der Menschheit werden, so muß der Weg dazu so geebnet werden, daß auch der weniger Begabte bei gutem Willen zu der Stufe der Vollkommenheit gelangen kann, welche er seiner natürlichen Anlage nach zu erreichen vermag.

Dies stehe ich nun vor einem Grenzplatze mit mehreren Armen, deren Ortsaufschriften der Deutlichkeit entbehren, doch einem Zielgeraden immerhin zur Begleitung dienen. Ich meine die böse Klippe des beim Klavierunterrichte einschlagenden Weges, die Methode des Unterrichts und die dahin einschlägliche Wahl des Unterrichtsstoffes.

Wie einem erfahrenen Reisenden das Auffinden von Land- und Seewegen ein Leichtes ist, so wird es auch dem im Unterrichte geübten Lehrer der Beobachtung der verschiedensten Individualitäten nicht schwer werden, jedem

zu geben, was ihm am besten bekommt, dem einen Milch, dem andern Speise.

Indem ich davon abstehe, auf verschiedene Methoden des Klavierspiels näher einzugehen, will ich es versuchen, den geehrten Lesern aus allgemeinen Erfahrungssätzen einen Fingerzeig an die Hand zu geben, aus welchem sich das zu wählende Unterrichtsmaterial und die Methode beim Klavierunterricht von selber ergeben.

Die ganze Kunst des Klavierspiels besteht:

- 1) in der Gewandtheit der Augen, die Tonzeichen schnell und richtig aufzunehmen;
- 2) in der Gewandtheit der Finger, das mit den Augen gefasste richtig zu spielen.

Beide Fertigkeiten bilden ein Ganzes; eine kann ohne die andere nicht gelernt werden. Ein Klavierspieler, der die seiner Technik entsprechende Gewandtheit im Notensetzen nicht besitzt, ist etwas unvollkommenes. Auf die gleichmäßige Ausbildung beider mechanischen Fertigkeiten gewissenhaft zu halten, ist die erste und wichtigste Hauptaufgabe zur Grundfestelegung eines regelrechten Klavierspiels. Es ist eine verkettete Sache des Lehrers, diese mechanischen Fertigkeiten durch fortwährende Fingerübungen, die seinen geistigen Übungsstoff bieten, erzielen zu wollen; denn was auf der einen Seite an Fingerfertigkeit gewonnen wird, geht auf der andern Seite durch Vernachlässigung der geistigen Übung im Notensetzen und der Aufnahme neuer Melodien wieder verloren. Daher stimmen die erfahrensten Musikpädagogen darin überein, daß die technische Ausbildung der Finger sich ebenfugl und weit nützlicher durch melodische Übungsbeispiele erreichen läßt; nur müssen dieselben so beschaffen sein, daß sie die Technik wirklich fördern.

Die geistlichen Fingerübungen könnten daher auf ein sehr beschränktes Maß zurückgeführt werden und die noch erforderlichen wären einen geeigneten Platz zwischen den Übungsstücken erhalten und dürfte um so sicherer auf ein gewissenhaftes Executium derselben seitens des einschüchtlenden Schülers gerechnet werden. Ein Klavierlehrer handelt daher sehr verkehrt, wenn er dem Schüler Monatelang mit Fingerübungen (Gammes) quält und dann zu Sonatinen, etwa von Clementi, Klauau u. i. w. schreitet. Außer der Unfertigkeit im Notensetzen fehlen dem Schüler noch viele andere Sachen, als Takteinteilung, einzelne Kunstgriffe, Vorteile in Bezug auf den Fingerjahrs, Bildung des Gehörs u. i. w., die allein durch Fingerübungen nicht zu erreichen sind.

Soll der Klavierunterricht, wie überhaupt jeder Musikunterricht, dem Zwecke entsprechen, nämlich auf Geist und Gemüt wirken und so zur harmonischen Erziehung des Menschen sein gut Teil beitragen, so müssen dem Schüler nur solche Übungssätze gegeben werden, die durch ihren melodischen und harmonischen Inhalt als wohlgestaltete Tonstücke und ihrer Form nach als Förderer der Fingerfertigkeit gelten dürfen.

Das Beste sei eben nur gut genug. Es entsteht nun die Frage: Nach welchen Grundsätzen soll denn der Klavierunterricht erteilt werden, resp. eine Klavierschule angelegt sein?

Beim Unterricht von Kindern sollte in den Übungsstücken alles fern gehalten werden, was außer dem Bereiche der kindlichen Auffassungskraft liegt.

Nur das, was ein Kind singen kann, entspricht seinem Fassungsvermögen.

Gleichwie in der Volksschule kleine Gedächtnis, Märchen und einfache Erzählungen von Jugendschriftstellern die Grundlage bilden, um die Fantasie des Kindes anzubahnen und allmählich ein Verständnis für die Werke der großen Meister zu ermöglichen, ebenso sind in der Musik nur solche Tonstücke zur musikalischen Erziehung geeignet, welche sich in einfacher Liebform bewegen. Kleine Volksmelodien (ohne Tänze, Märchen, einzelne Opern-melodien gänzlich auszuscheiden) bieten, wenn sie klavermäßig eingerichtet und progressiv (stufenmäßig) geordnet sind, das vorzüglichste Unterrichtsmaterial.

Nichts soll gelernt werden, was für den ersten Anfang nicht durchaus erforderlich ist und durch Verwirrung vielerlei Verwirrung beim Schüler hervorgerufen könnte. Da nun der Schüler im ersten Kursus sich nur mit denjenigen Noten beschäftigen, welche auf einem einzigen fünfstimmigen Platz finden und im Violinschlüssel gedacht werden, so brandt die Lehre von den Notenschlüsseln nicht eher vorgekommen zu werden, bis der Schüler zu der Einsicht gelangt ist, daß der Raum bei diesem fünfstimmigen Raum nicht mehr ausreicht, um die vielen noch nicht beschriebenen Töne der linken Klaviaturteile aufstellen zu können. Das nötig gewordene Hinzutreten einer neuen Leant erfordert aber die Unterscheidung der alten von der neuen, und das geschieht im zweiten Kursus durch das gleichzeitige Auftreten der beiden Notenschlüssel, des Bassschlüssels für die linke, des Violinschlüssels für die rechte Hand.

(Fortsetzung folgt.)

Elisen-Polka.

EINGANG.

POLKA.

Anton Heim, Op. 3.

The musical score for 'Elisen-Polka' is presented in five systems. The first system, labeled 'EINGANG.' and 'POLKA.', begins with a forte (*f*) dynamic and transitions to piano (*p*). The second system features first and second endings. The third system includes dynamics *f* and *mf*. The fourth system includes first and second endings and dynamics *mf* and *p*. The fifth system concludes with a forte (*f*) dynamic. The score is written for piano with treble and bass staves. Pedaling instructions are indicated by 'Ped.' markings and asterisks throughout the piece.

TRIO.

CODA.

Eingang
und Polka
D. C. bis \diamond
dann die Coda.

Jacob Ludwig Felix Mendelssohn-Bartholdy. Eine biographische Skizze.

Felix Mendelssohn, Enkel des großen Philosophen, der als Sohn des jüdischen Elementarlehrers Mendel aus Dessau das Haus Mendelssohn gegründet hatte, Sohn des Bankiers Abraham Mendelssohn, welcher dem Namen Bartholdy beifügte, und der Lea Mendelssohn, geb. Salomon, wurde 1809 am 3. Februar in Hamburg geboren und stammt aus einer Familie, in welcher Wissenschaft und Kunst von jeher eifrig betrieben und gefördert wurden. Felix wuchs in den glücklichsten Verhältnissen auf. Seine wissenschaftliche Bildung leitete der Germanist Heye, und zeigte sich der Anabe, abgesehen von dem griechischen Unterricht, für den er wenig Interesse hatte, sehr begabt, er überlegte gut aus dem Latein und Englisch und war ein talentvoller Zeichner. Den musikalischen Unterricht hatte die Mutter anfangs übernommen, aber bald, da ihr Felix und auch seine Schwester Fanny, geb. 1805, die fast die gleichen Anlagen besaßen, über den Kopf wuchsen, an erfahrenen Musiklehrer überlassen, nachdem sie ihren Wohnsitz mit Berlin verbracht hatten, an Berger, Zelter und Gerning, später auch an Albig. Berger unterrichtete im Klavierspiel in Clementi'scher Manier, die Felsbige Weichlein und Frühlingshausen im Spiel übertrug er auch auf seine Kompositionen, die wegen ihrer Feinheit und Gemüthsruhe mehr Einfluß auf den jungen Mendelssohn übten, als die mehr wilden und trockenen Kompositionen Zelter's, der sein eigentliches Feld im Kontrapunkt war. Zelter trat als Theoretiker ganz in die Bahnen von Fels, des Stüters der Singakademie, es ist bekannt, wie er sich als reformierender Kontrapunktist hervorthat: bei ihm lernte Felix emsig die Formen, während Berger ihn mehr in seine ganz individuelle Richtung einführte. Das damalige Musikleben Berlins passierte in der Oper (Gluck, Spontini, Weigl), Symphoniekongerten von Blücher, Quartettverein von Woelke, Virtuosenkonzerten (Hummel, Kalkbrenner) und Singakademie. Legierem Institut, das, nach Fels's Ableben (1809) von Zelter geleitet, ausschließlich Kirchengesang pflegte und klassische Musik (wie auch die 1808 gegründete „Männerlieder-Gesellschaft“), gehörte M. seit 1813 einige Jahre als Altist an. Der Verein veranstaltete mehr familiäre als öffentliche Aufführungen, einige Auserwählte, zu denen auch M. zählte, übten jeden Freitag schwierigerer Werke bei Zelter. Außerdem waren für M. die kleinen Aufführungen im Hause höchst instruktiv, denn nicht allein daß er dort mit seinen Geschwister (Fanny Klavier, Paul Cello) zusammen musizierte und seine schönsten Versuche probieren konnte, die Mittel des Vaters erlaubten es auch, dem Sohne ab und zu an Familienfesten und seit 1823 in der neuen Wohnung (Leipziger Str. 3) jeden Sonntag eine kleine Kapelle zur Verfügung zu stellen, die er oder seine Schwester dirigierten und für die er soviel schreiben konnte als er Lust hatte. Die praktische musikalische Bildung wurde ihm so in hohem und beneidenswerthem Maße zu Teil, sie ist die Grundbedingung zu allem erfolgreichen Schaffen. Kein Teil der Erziehung wurde vernachlässigt, selbst tanzen, schwimmen, fechten, reiten lernte der junge Felix. Früher noch wie als Komponist erreichte er als Pianist die Reife, er spielte schon im 9. Jahre öffentlich und erregte besonders durch seine feine und anheimelnde Art zu accompagnieren Aufsehen. Mit 10 Jahren spielte er Partitur und transponierte gut, mit 13 Jahren schrieb er ein Magnificat für Chor und Orchester, Klavierquartette und zeigte große Formbeherrschung und Geschick im Vermitteln der Übergänge: Seine große Schaffensfreude ließ ihn natürlich noch viel Unreifes fabrizieren, aber alle Kompositionen gingen weit über sein Alter hinaus. Zelter stellte 1821 Göthe seinen genialen Schüler vor, Göthe empfing ihn als liebenswürdigste und ließ sich viel von ihm vorlesen und vorphantasieren, 1822 erneuerte Felix den Besuch mit seinen Eltern, und 1824 besah er an Weichles den deutschen Freund fürs Leben. Endlich (1825) holte sich der Vater in Paris Cherubini's Urteil ein, um sich über seines Sohnes Anlagen zu vergewissern; der Erfolg war, daß Cherubini sich zur Ausbildung erbot, ein Vorschlag, den der Vater ablehnte, jedoch wurde Felix nun nach einem nochmaligen Besuch bei Göthe zum Künstler bestimmt. Daneben bezog er 1827 die Universität und hörte philosophische und historische Kollegien. Im selben Jahre noch führte er im Schauspielhaus seine Oper „Hochzeit des Camacho“ mit großem Beifall auf, eine kleine Opposition indessen fing schon an, ihm Berlin zu vertreiben. Auch in der Singakademie sang man Sachen von ihm, 1829 die Passionsmusik unter gemeinsamer Leitung Zelters und Mendelssohn's. Sein Ruf drang weiter, schon 1827 war er in Steyrin gewesen, um eigene Werke zu leiten, jezt lud ihn Weichles nach England ein.

In England war der Boden für deutsche Musik bereits durch Spindel, Haydn und Weber so gebnet,

daß die Engländer ihre alte Liebe, die ital. und franz. Musik über der neuen zu vernachlässigen begannen. M. ist Webers Erbe und ähnlicher Nachfolger. Die Weber'sche Musik war bekannt und beliebt, als M. ohne vom materiellen Interessen hingehört zu sein, als Enkel des berühmten Philosophen und Sohn des bekannten Rechtschilts, d. h. als distinguirte und couragöse Persönlichkeit, durch Weichles der Künstlerwelt empfohlen, 1829 in einem der Philharmonischen Konzerte, welche, von der Aristokratie protegirt, und die Aristokraten der Künstler'schaft zuließen, neben der Sonntag und Malibran als Pianist, dann im Konzert des Hloisten Drouet auch als Komponist auftrat; seine Musik gefiel ungemein, zumal M. auch selbst und zwar nicht, wie bisher üblich, vom Geigenpult, sondern vom Dirigirpult aus der Partitur dirigierte, eine Neuerung, die er auch später in Leipzig und Berlin einführte. Die Liebe zwischen M. und den Londonern wurde bald gegenseitig, und solange er lebte, mochte er da, wo er verblüffend und vermisst wurde, am liebsten weilen. Gleiches Wohlwollen zeigten ihm die Iren und Schotten. Aus dem ungewohnten tosenden Wonnemurm konnte M. nicht die nötige Ruhe zum Komponieren abstrahieren, er schuf nur Gelegenheitsmusik.

Im Mai 1830 trieb die Reiselust und der Wissensdurst M. nach Italien, doch stockte die Reise vorläufig in Weimar durch einen 14tägigen Besuch bei Göthe, der sich jezt mehr wie je für ihn und seine Kunst interessierte und ihn mit herzlichem Ruf entließ. Der Münchener Reisebrief vom 11. Juni 1830 trug zu Fanny das erste „Lied ohne Worte“, das ihr des Bruders Schmuck und Gedanken ausdrücken soll. Venedig, Neapel und vornehmlich Rom öffneten ihm ihre Kunstschätze; in Rom verkehrte er im Hause des preussischen Ministerresidenten Bunsen mit dem Kapellmeister der Sistine, Kapelle Bains und anderen Künstlern, der Abbate Santini stellte ihm seine kostbare musk. Bibliothek zur Verfügung. Weniger Schallen hat er an den Malern, nur Thorwaldsen und Canova kamen werden seine Freunde, dem einen spielt er oft während der Arbeit vor, vom andern bekommt er für einiges Zuprobieren sein improvisiertes Bild, um es M. zu senden. Die miserable Dilettantenmusik aus dem Gottesdienstmusik bieten ihm wenig Interesse. Aus dem gesellschaftlichen, lebensvollen, heiteren Neapel kehrt er sich wieder nach dem ernsthaften, gelehrten Rom. Von einem Aufseher nach Sicilien will der Vater, der den Sohn jezt recht bald zurück hat, nichts wissen, und so kehrt M. denn in gemächlichem Zugzug, nachdem er Rom noch einmal berührt, allmählich zurück, von Florenz nach Mailand, wo er im Hause des General Seruano, dessen Frau noch viel von Beethoven zu erzählen weiß, freudlich aufgenommen wird, und wo er die interessante Bekanntschaft mit Mozart's Sohn, einem „durch und durch musikalischen“ Weimann macht. In der Schweiz zeichnet er, kritisiert den Zell, mocht Bollschaffen bei und probiert überall die Orgel, wobei er gleichzeitig Pedalkübeln macht. In M.ünchen, wo er sich vergeblich um einen Operntext bemüht, spielt er bei Hof und in anderen Konzerten, in denen er viel improvisieren muß. Sein Gelübde, nie wieder öffentlich zu phantasieren, da es für einen Unstimm hält, bricht er nun allmählich. In M.ünchen interessiert er sich auch für Josephine Lang, „sie hat die Gabe lieber zu komponieren und sie zu singen, wie ich nie etwas gehört habe“, schreibt er. Als ihm Zimmermann Schatepears Sturm zur Oper umarbeiten will, widerspricht sich der Vater, welcher die französische Dichter vorzieht; doch der Sohn mag seinen überlegten französischen Text komponieren, der als Pariser Ware viel Erfolg, aber wenig Wert hat. — „Wenn ich in Italien faul, in der Schweiz burlesken, in M.ünchen ein Bier- und Käsevertrilger war, so muß ich in Paris politisieren.“ Paris ist das Schlußfeld seiner Reise. Er wirft sich in den Strudel hinein und schaut alles „Deputierten, Pairskammer, Bilder und Theater, Die, Vico, Kosmos- und Panoramata, Gesellschaften“, besonders fesselt ihn die Barbocelles des gymnasie dramatique. „Paris ist das tollste, lustigste Reich, das man sich denken kann.“ Baillet führt ihn in musikalische Kreise ein, und M. spielt sogar vor der Königin, sein Odekt wird zu Beethovens Sterbefest in einer Kirche aufgeführt, wo während des scherzhaften der Priester am Altar fungierte. Doch die Kälte der Pariser gegen seine Werke und dazu auch der Verlust Göthe's und Albig's schreckten ihn aus dem Troubadour weg, ein Choleraanfall kommt überbies hinzu, und so geht er denn im April 1832 nach London, wo er durch die herzliche Aufnahme und im Verkehr mit seinen alten Freunden wieder glücklicher gestimmt wird. Überall, wo er spielt oder etwas von ihm gespielt wird, ist er der Hefe des Tages. — Nach Zelters Ableben (Mai 1832) wollen ihn die Seinen gerne zur Wahl stellen, und M., der selbst keine Lust hat, Direktor der Singakademie zu werden, kommt im Juni geheram heim, bewirbt sich um die Stelle und will mit dem zweiten Dirigenten Rungenhagen gemeinsam dirigieren: alle sind einverstanden, wenn Rungenhagen es ist; der aber läßt es auf eine Wahl ankommen und siegt mit 148 gegen 88 Stimmen. M.'s Familie tritt sofort aus dem Verein, dessen Wahl den Stachel in des Künstlers Gemüth läßt und seine rofige, ideale Stimmung jezt für immer mit einem me-

lantholischen Schleier aus der Welt der Wirklichkeit umweht; bisher ein vernünftiges Glückstind, lernt er jezt etwas vom heissen Ernst des Lebens verstehen, der nun auch in anderer Weise an ihn herantritt: Er beginnt nämlich eine feste praktische Wirksamkeit.

Musik-Notizen.

Jedes rhythmische Sprachgebilde muß wenigstens aus zwei Silben bestehen, weil der Rhythmus in der Sprache auf dem Wechsel von Längen und Kürzen beruht. Wie in der Musik accentuirt und nicht accentuirt Töne zu einer rhythmischen Einheit sich verbinden, welche man einen Takt nennt, so verbinden sich auch in der Sprache zwei und mehrere (in der deutschen Sprache 2 bis 4) Silben zu einer rhythmischen Einheit, welche ein Versfuß heißt. Wie aus mehreren Taktten ein Satz sich bildet, so entsteht aus der Verbindung der Versfüße ein Vers. Das Abklingen eines Verses nach seinen Versfüßen nennt man „scandieren“. In den ältesten Sprachen, vorzüglich in der lateinischen und griechischen, hat man sehr verschiedeneartige Versfüße gebildet, die auch in die deutsche Sprache aufgenommen sind, besonders folgende vier:

Jambus, aus zwei Silben bestehend: Spondeus, die erste Silbe lang, die beiden folgenden kurz; Trocheus, die erste Silbe lang, die zweite kurz; Dactylus, aus zwei langen Silben bestehend: Die in der Musiksprache häufig vorkommende Bezeichnung: Kadenz (italienisch *Kadenz*) bedeutet einen Schlussfall, das heißt eine Tonfolge, welche dem Gedächtnisse einen Ruhe- oder Schlusspunkt giebt. Außerdem versteht man unter Kadenz in großen Tonstücken eine Bravourpassage, welche dem Hauptkünstler vorzuziehen und in welcher die Konfession ihre Technik zu zeigen pflegen.

Anschließend an die Mitteilung in Nr. 2. dieser Zeitung, betreffend „Unser Potenschrift“, ist noch hinzuzufügen, daß in der ersten Zeit nach Erfindung der Potenschrift sogar bis 15 Linien angewendet wurden. Bei einer so großen Anzahl war die Lektüre sehr mühsam, weshalb man sich nach und nach auf die leichter zu überblickende Fünfzahl beschränkte.

Vermischtes.

Wie die Tärinnen Musikstunde bekommen. Als Felsien David, der französische Komponist und Pianist zu Paris durch sein Spiel die Aufmerksamkeit und den Beifall Weichles Al's erregte, wurde er von diesem aufgefordert, einigen Damen des Harem's Musikunterricht zu geben. Der junge Franzose war von diesem Vorschlag sehr entzückt, obwohl die Bedingungen nicht allzu glänzende waren, denn es wurde ihm nicht einmal ein Gel zur Verfügung gestellt, um darauf von seiner Wohnung nach Weichles Al's Palast zu reiten. Dennoch erschien er pünktlich, erbiß und leuchtend, neugierig und abenteuerlustig an den Thoren des vierköpfigen Schlosses. Dort wurde er von dem Hauptmann der Palastwache empfangen, der ihm vier seiner Kollegen vorstellte und hierauf bemerkte, daß die Unterrichtsstunde nun beginnen könne. „Ich habe nichts dagegen“, erwiderte Felsien, „doch vor allen Dingen, wo sind die Damen?“ „Wie, Hund von einem Chaur,“ rief zornig der erste Hauptmann Weichles Al's, „wie bist du so unvorsichtig, von den Damen deiner Höhe zu reden? Uns müßt ihr die Stunde geben.“ „Gut?“ flammte David, der die Sachlage nicht sogleich begriff. „Ja, sehr und, was zu lernen ist und wir werden es den Damen widerholen.“ lautete die Entgegnung. Der Franzose erklärte sogleich mit fülliger Erregtheit, daß er in dieser Weise seinen Unterricht erteile und schied, sehr enttäuscht in seinen romantischen Erwartungen, aus der Vorhalle des Harem's.

Musikalische Scherzfrage.

Aus welcher Tonart bliesen die Posaunen von Pericho? Aus d-moll, weil sie alles demotierten.



Sechs Nummern *) nebst mehreren Klavierstücken und Liedern, Vorträgen hervorragender Tonbildner und deren Biographien.

Redaction u. Verlag von P. J. Tonger in Köln a/Rh.

Auflage 48.000.

Inserate die vierspaltige Normal- Zeile 50 Pf. Verlagen 200 Mt.

Preis pro Quartal bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterreich-Ungarn und Luxemburg, sowie in sämtl. Buch- u. Musikalienhandlungen 80 Pfg.

Alle Jahrgänge erschienen in neuen Auflagen und sind in elegant broschirten Bänden zu 80 Pfg. das Quartal, sowie Einbänden zu allen Jahrgängen à Mt. 1.—, Prachtbänden à Mt. 1.50 durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.

Über Klavierspiel

von August Schuly, Cöln.

(Fortsetzung.)

Wie ich in längerer Auseinandersetzung dargelegt habe, soll der Unterricht im Klavierspiel von den allerleichtesten Anfängen ausgehen und das ganze Tongebäude allmählich vor den Augen des Schülers aufbauen. Es sollte aus der allgemeinen Musiklehre nur soviel berührt werden, als für jeden Spieler durchaus erforderlich ist, und dies wäre besonders die Bildung der Tonarten und das Verhältnis derselben unter einander. Dagegen alles, was in das Gebiet der Harmonielehre hineingehört, wie z. B. die Affordbildung u. s. w. sollte der Klavierlehrer nicht in den Unterricht hineinziehen. Erst dann, wenn der Schüler schon tief in das Verständnis der klassischen Kompositionen eingedrungen ist, kann dies Feld der Musik mit Erfolg kultiviert werden. Jedes Vorgehen in diesen ersten Sachen führt meistens zu jener Halbgebung, durch welche sich schon mancher lächerlich gemacht hat.

Aus allen gemachten Erwägungen und den gegebenen Winken in Bezug auf die Verbesserung des Klavierunterrichtes wird dem denkenden Leser zur Genüge einleuchten, welche Anforderungen derselbe an einen Klavierlehrer zu stellen wohlberechtigt ist. Aber wie ich schon früher bemerkte, daß auch der beste Lehrer ohne geeignetes Unterrichtsmaterial oft wenig, ja erfolglos wirken kann, so haben viele Eltern und Musiklehrer oft eine Qual, wenn sie die Wahl einer Klavierschule treffen sollen.

Alle Klavierschulen aller Musikalien-Verlagsgeschäfte werden täglich



Felix Mendelssohn-Bartholdy.

in Annoncen und Reclamen als die verfügblichsten dem Publikum angepriesen und jeder Musiklehrer und jede Erzieherin wissen mit mir, in welcher Verlegenheit man häufig gerät, um für minder begabte Schüler ausreichendes, passendes und gut musikalisch gehaltenes Übungsmaterial zu finden, fast allen Schulen fehlt ein auskömmlicher Lehrgang.

Gediegenes, auskömmlich geordnetes Material, dies sollte meiner Ansicht eine gute Klavierschule in ausreichendem Maße enthalten! Eine Schule, die diesem Grundsatze nicht huldigt, ist keine Schule, ist ein Nothgegenstand, welche man nicht immer und leider — oft nur kurze Zeit benutzen kann.

In einer guten Klavierschule sollen etwa folgende Grundsätze obwalten:

Eine Klavierschule sollte alles enthalten, was an musikalischem Wissen und technischer Fertigkeit erforderlich ist.

Alles sollte an Übungsstücken gelehrt werden, die in musikalischer und technischer Beziehung lebendige Beispiele für den Lehrstoff sind. Die Schule sollte somit das vollständige musikalische und technische Material umfassen, welches nötig ist, um in voller Anstellung an die leichteren klassischen Kompositionen gehen zu können. Dieser Lehrstoff sollte in so viele kleine Teile zerlegt werden, daß auch ein langsam fortschreitender Schüler in jedem Unterrichtsstunde ein neues Stück zu erlernen; denn durch rasche und leicht erwerbbare Ansammlung von überwundenen Stücken wird die so wichtige Fertigkeit im Notensetzen erworben und der Musikinn gewendet. Auch sollte durch ein auskömmliches Fortschreiten dem talentvolleren Schüler

Sehnsucht.

Introduction.
Allegro.

Comp. v. E. Damroth,
arrang. v. Aug. Schultz.

PIANO.

Gondoliera.

Allegretto.

ten.
Ster- ne am Him - mel, die Per- len im Meer, so schön als mein

dolce

Lieb- chen sind sie nimmer mehr! Ihr Au - ge wie leuch - tet's so

poco ritenuto
dim.
hell und so rein! Die köst- lichste Per- le ihr Herz schliesst sie

ritenuto
dim.

a tempo
ein. O Mäd - chen mit dei- nem schwarzlock- igen Haar, wie

wagt mir im Her-zen dein Bild immer-dar! Mein Herz ist die

ten.

Wel-le und du bist der Stern, der in ihr sich spie-gelt und

sei er auch fern! der in ihr sich spie-gelt und sei er auch

cresc.

fern!

Più mosso.

dim. *p*

Gelegenheit geboten werden, hin und wieder von selbst ein neues Bild hinzu zu lernen, um auf diese Weise den Weg zur Selbstständigkeit anzubahnen; denn die Erlebung lehrt, daß die Annahmehaftigkeit der eigenen Kräfte des Schülers die Triebfeder zur Selbstständigkeit ist. In den Übungsfällen sollte dafür gesorgt werden, daß sie durch entsprechende Melodien dem Schüler Vergnügen bereiten; denn alle Mühe des Lehrers ist umsonst, wenn den Schülern der Gehalt, die Kraft fehlt, den Schüler anzuregen. Gerade die Freude am Wohlklang eines Konzertes ist der Sporn, welcher den Schüler zur Erlernung der folgenden Stücke treibt. Freude an der Sache macht ihm alle Mühe leicht, schafft in ihm Fleiß und Ausdauer, welche häufig das Talent zum großen Teil ersetzen. Dabei sollte es die Hauptaufgabe einer Klavierschule und des Lehrers sein, dem Schüler vornehmlich von Anfang durch geübte leichtfällige Tonstücke Interesse am Spiel einzuführen; ein gequälter, langweiliger Anfangsunterricht ist geeignet, den Schülern die Lust zur Sache gänzlich zu verderben.

Alle Stücke, die bloß sinnlichen Reiz ohne wirklichen Übungsstoff darbieten, sind aus der Schule fern zu halten, ebenso solche, in welchen beide Hände sich in gleicher Melodie bewegen; solche Stücke verleiten meistens zum Ansehen spielen. Das Auge des Spielers soll aber gerade den von der rechten Hand abweichenden Gang der linken Hand streng verfolgen lernen: diese geistige Kraft des Schülers soll von Anfang an durch entsprechende Übungsfälle in Anspruch genommen werden, um so nach und nach den Talent zum großen Teil zu ersetzen. Es ist darum sehr verkehrt, das vierhändige Spielen früher zu betreiben, als bis der Schüler so viel Gewandtheit im Potentien erlangt hat, daß er seine Partie vom Blatte spielen kann.

Beim vierhändigen Spiel treffen die vorerwähnten nachtheiligen Eigenschaften zu. Das Concertpiel darf erst dann auftreten, wenn die Finger vorher bedeutend dazu vorbereitet und gekräftigt sind, welches an Congruenzen kleineren Umfangs geschehen sein muß; vorher betrieben ist es nicht nur zwecklos, sondern sogar nachtheilig.

(Zusatz folgt.)

Jacob Ludwig Felix Mendelssohn-Bartholdy. Eine biographische Skizze.

(Fortsetzung.)

Nach drei Abonnementskonzerten in Berlin zum wichtigsten Zweck und einer zweimaligen Reise nach London, wurde M. in Folge seiner Direction beim Rhein-Musikfest in Düsseldorf auf drei Jahre als ständlicher Musikdirektor angestellt, „um Kirchenmusik und Singverone und ein neues Theater zu dirigieren, eigentlich aber, um recht ruhig komponieren zu können.“ In Düsseldorf geht ihm zuerst fabel, er verdammt sich im Rechnen und soll einige Titelvignetten zu seinen Werken selbst gezeichnet haben. In das mühe Musikleben bringt er bald Ordnung und Zug, für die Kirchenmusik, als welche man „lauter modernen Speliat“ nahm, wählt er gute Vorträge. Beim Besuch des Kronprinzen wird „Israel in Ägypten“ von Händel mit lebenden Bildern und Motette, o sanctissima etc. „ein gewöhnliches Lied, das die Leute aber immer weinen macht“ aufgeführt, und M. ganz besonders ausgezeichnet. Daneben konzertiert er in Ebersfeld, Bonn, Köln etc. Nur seine Stellung am Theater machte ihm Sorgen; er hatte mit Immermann zusammen die sog. Unterwerfungen zu leiten, und über diese standbarte das Publikum. Bei den Proben schlug M. zum ersten mal in seinem Leben eine Partitur entgegen, „vor Äger über die bunten Musiken“, die er mit „Zoll“ förmlich filtert und die doch immer mehr Luthelbeutel brauchen; — dazu prägen sie sich gerne im Orchester. — „Beim „Güldlich allein ist die Seele die liebt“ schlug ich die Partitur entgegen, und darauf spielten sie gleich mit mehr Ausdruck. Die Gmoutmusik hat mir nicht eigentlich gefallen, und nur zwei Stellen, der C-dur March und der „Zoll“, wo Klärchen ihn sucht, sind mir so recht zu Herzen geschrieben.“ — M. zuckt sich erst tüchtig mit Immermann und legt dann diesen Posten nieder. Der Vater, welchem die dramatische Karriere seines Sohnes sehr am Herzen lag, tabelte diesen Schritt durchaus. Beim Rhein-Musikfest in Aachen 1834 hörte M. zu und verkehrte da mit seinen alten Pariser Freunden Hiller und Chopin; das folgende Musikfest in Köln leitete M. mit so großem Erfolg, daß er auch die nächsten Jahre Dirigent blieb. Anfang 1835 ergab der Antrag zur Übernahme der Direction der Leipziger Gewandhauskonzerte an ihn.

Da M. sich in Düsseldorf doch nicht so gefiel wie er es sich versprochen hatte, und bei „Zant, Streit und Kriegeleien“ auch namentlich an den Pictaten Anstoß nahm,

welche aus jedem unschuldigen Vergnügen den Küssel herausziehen haben, den der ans der anfänglichen Bläse gemachte Elephat der Sünde bei den Menschen hatte, so machte er mit Vergnügen den salto von Düsseldorf nach Leipzig, nachdem er allerdings vorher, vorzüglich und gewissenhaft, wie er war, das Terrain sondiert und vor allem sich erkundigt hatte, ob er durch seine Zusage einem andern Musiker zu nahe treten würde: denn er war der Zeit noch recht wohl eingekant, wo sie ihn selbst vor den Kopf geschlagen hatten. Kurz vor M. dirigierte Chr. Aug. Vogel die Gewandhauskonzerte. Dieser bezieht nun nach M.s Ankunft die Leitung der Gegend. M. spricht sich über ihn sehr lobend aus. Er war seelenvergüht über seine neue Stellung, „wollte Kette, ein gutes Orchester, das empfänglichste, dankbarste musikalische Publikum, — dabei gerade soviel zu thun als mir lieb ist, Gelegenheit meine neuen Sachen zu hören — das ist wohl sehr muthselig.“ Es war kein Vergleich mit Düsseldorf. Neben seinen Gewandhauskonzerten, an welchen auch mandmal die Singakademie und die Thomaner Teil nahmen, machte er sich gefällig in „Mischeles“ und Clara Wieles Konzerte. Kanny bejuchte ihn mit Familie, das Komité des Kölner Musikfests sandte ihm Händels Werke in 32 Bänden zum Geschenk, Chopin verkehrte mit ihm wieder längere Zeit in Leipzig, da — stirbt plötzlich sein Vater, das größte Unglück, was mir widerfahren konnte, und eine Prüfung, die ich entwerder bestehen oder daran erliegen muß — es muß für mich ein neues Leben anfangen, oder alles aufhören — das alte ist nun abgeklümmet“, schreibt M. drei Wochen später. Beim Begräbnis fand er seinen Freund David und engagierte ihn für Leipzig: Dieser wurde sein treuer Verbündeter und brachte gewaltiges Leben in das Orchester; als Konzertmeister, als Quartettgeiger, als Lehrer am später gestifteten Konservatorium gewinn er Weltren. Trotz der geküßten Arbeit vollendete M. sein Oratorium Paulus, das 1836 beim Musikfest in Düsseldorf mit großartigem Erfolg gegeben wurde, aber den Meister doch unzufrieden mit sich selbst machte und zur Umarbeitung bezog; in sehr gestirter Form wurde es gedruckt. Ein Prodrömpel seiner Partitur mit Zeichnungen war der Dank des Festkomité. Im Sommer ließ M. seinem kranken Freund Schöbe zu Liebe „alle Reklamationen stören gehen“ und dirigierte dessen Cäcilienverein in Frankfurt a. M. acht Wochen lang. Die gute Aufnahme gefiel ihm, zumal sein Freund Hiller jählich ebensolange dort blieb und ihn mit Kaffee bekannt machte. Sein Liebesdienst für den Freund freute ihn annewartet „himmlische Rosen ins liebliche Leben“, er verliebte sich mit Cäcilie Jeanrenaud, der jüngsten Tochter eines reformierten Predigers in Frankfurt. Nach einigen Seßabenden in Schöbeningen kam M. im Herbst wieder nach Leipzig und führte Ausgang Winter seine Braut heim. Im glücklichsten Familienleben verbrachte er den Sommer in Frankfurt und Freiburg im Weisgau. Im September feierte er mit Paulus beim Birminghamer Musikfest den bedeutendsten Triumph, den er zu verzeichnen hatte.

Leipzig verschaffte er 1838 den besondern Genuß von vier „historischen“ Konzerten und der Mitwirkung von Clara Nobello. Nachdem M. den Sommer in Berlin verbracht hatte, mußte die zweite Paulusauflösung David leiten, weil M. an den Mäsen erkrankte. Gesehen, arbeitete M. eifrig am Glas, obwohl er die Gegenstück zu Paulus gerne der Kirche zweite Stille, Petrus, gewidmet hätte. Im Winter 1839 hatte er die Genußnahme, schreiben zu können: „Ich habe mit unfähiger Lauferei, Schreiberei und Lutherei dem Orchester eine Zusage von 500 M. ausgesetzt, und, ehe ich von hier weggehe, müssen sie mehr als das Doppelte haben, damit sie aus dem Glend herauskommen.“ Endlich erreichte er noch 1840, daß das Villmer'sche Vermächtnis von 20,000 M. für Kunst und Wissenschaft zur Gründung eines Konservatoriums verwandt wurde, seitdem er sich auch bei dem König in große Achtung und Gnuß geacht hatte. Zum 400jährigen Jubelst der Buchdruckerkunst schrieb er seine große Symphonie-Kantate. Dem großen Bach ein Denkmal zu setzen, war schon lange sein Lieblingswunsch, und er veranstaltete dazu ein Orgelkonzert, in welchem er 9 Stände „solissimo“ spielte und 300 M. Ueberzucht hatte. Bald darauf erkrankte er, und Reconvallescent, dirigierte er schon wieder das Birminghamer Musikfest. Am 4. April 1841 erkrankte er mit der letzten bedeutenden Aufführung, der Passionsmusik, seine erste Leipziger Aufführung; im Juli desselben Jahres ging er nach Berlin, um die musk. Klasse an der königl. Akademie der Künste zu übernehmen. Berlin sagte ihm allerdings schon von früher her nicht zu, „der ganze hiesige musk. Aufwand hängt mit dem Saub, mit der Lage, mit dem Beamtenwesen zusammen, so daß man sich wohl an einzelnen Erscheinungen erfreuen, aber mit keiner näher befreundeten kann“, hatte er gesagt und auch die damalige Kränkung nicht vergessen; in Leipzig fühlte er sich wie zu Hause. „Ich bezweifle noch immer“, schreibt er an seinen Bruder Paul, „der ihn gerne nach Berlin haben will, daß Berlin ein Boden ist, wo sich gerade Einer von meiner Kunst nur leidlich heimisch fühlen kann, trotz aller Ehren und Gelber; aber die bloße Anbeutung daran giebt mir einen gewissen

innern Auck, eine gewisse Satisfaktion, die mir viel wert ist — mit einem Wort, ich fühle, daß man mir eine Ehre angethan hat, und freue mich dessen.“ Das Vortheilhaft und Ehrenvolle weiß er also anzuerkennen, „nur das Eine hände im Weg, daß ich nicht genau wüßte, was man für soviel Lobesworte nun von mir erwarte.“ Er will keine unbestimmten Verpflichtungen übernehmen und hat seine Anordnungen einen festen Rückhalt haben; zudem liege die Klasse noch ganz im Augen, was Gutes besser machen oder was Neues gut, das sind Dinge, die mir lächeln, und die man lernen möchte, wenn man sie nicht von vornherein zu machen weiß; aber was Schlechtes in Besseres zu verwandeln ist ein böses Ding und undanbar dazu.“ Trotzdem gab M. nach langen Verhandlungen seine Zusage auf ein Jahr als „Kapellmeister“ Er. Majestät, ohne die Verpflichtung der Funktion bei der Oper, mit 3000 M. Gehalt — „einer der sauersten Kessel, die man beissen kann, und doch muß er geüben sein.“ Uebrigens war er schon läch. Kapellmeister geworden und lange vorher (1836) Leipziger Dr. der Philosophie. Der seiner Abreise brachte man ihm Fackelzug und Ständchen, man sang „es ist bestimmt in Gottes Rath“, und M. stimmte kräftig in den Refrain ein: „dann sagen sie auf Wiedersehen!“ er gab sogar seine Leipziger Wohnung nicht auf, woraus man ersieht, wie er mit Leipzig in Konnerz bleiben wollte. — Obwohl er in Berlin bei seiner Mutter wohnte, schloß er sich da doch nicht zu Hause, „dieselbe Berpistierung aller Kräfte und Leute, dieselbe Ueberfluth an Erkenntnis, derselbe Mangel an Produktion und Mangel an Natur, daselbe ungrünmüthige Zurückbleiben in Hoffschrit, Entwidelung!“ Dabei ist alle Musik, die man hört, allerhöchstens mittelmäßig, nur die Kritik (scharf, genau und wohl ausgebildet — die ersten Berliner Musiker machen Taktfehler und Nachlässigkeitsfehler — die Schuld von diesem Wesen trifft allerdings größtentheils Spontini, der sehr langer Zeit an der Spitze stand, und die vielen braven Musiker eher gedrückt, als erhoben und hinaufgeschwungen hat — es sprechen wieder zu viele mit und wollen alles zu idealisch schön haben; daraus erfolgt die Mittelmäßigkeit — alle Bestrebungen sind Privatbestrebungen, ohne Wiederhall im Lande, und den haben sie in Leipzig, so klein das Nest auch ist.“ Man eben voll von Vorurteil gegen Berlin und beachte nicht, daß eine einheitliche Organisation in Berlin viel schwieriger als in Leipzig ist. Er zeigte sich von vornherein widerwärtig bei allem freundlichen Entgegenkommen der Berliner, die seine Kompositionen liebten. Auf Wunsch des Königs komponierte er die Antigone, für welche er sich selbst sehr begeisterte, indem ihm der Philologe Boeth zu einer Revision das Verständnis noch besser vermittelte und seiner Musik großen Beifall zollte. Sie ging mit glänzendem Erfolg wiederholt in Scene. Darauf trieb ihn die Sehnsucht auf einige Wochen nach Leipzig, wo er, mit Jubel begrüßt, drei Gewandhauskonzerte leitete und im Freundeskreise Antigone aufführte.

(Zusatz folgt.)

Musik-Notizen.

In der guten alten Zeit konnten die Musiker sich darüber nicht einigen, das Eis und des, — als und ges — als und as, als und b im Klage ein und derselbe Ton sei. Von der Grundtonleiter Cdur ausgehend, betrachteten sie die mit Kreuzen versehenen Tonarten dieser legend, als diejenigen mit dem Vorgehen b, insofern, dessen man sie nicht an Stelle des ges gebrauchen durfte. Mathematisch verglichen war diese Annahme als richtig zu bezeichnen, nach den Gesetzen der Akustik war sie irrig; denn das Schör fühlte sich nicht verlegt, wenn man die beiden Töne mit einander verwechselte. Man nannte diese Stimmung die ungleich schwache Temperatur. Seit der Zeit der Musik-Klassiker sind die erwünschten Unterschiede fallen gelassen, und wurde stets die gleichschwebende Temperatur angewendet, bei welcher eis gleich des, das gleich es ist, u. s. w.

In älterer Zeit geschah es häufig, daß man den Organisten bei Kirchenmusik eine Orgelstimme vorlegte, welche nur den Bass und die Begleitung enthielt. Solche Orgelstimmen hießen Generalbassstimmen, und weil zu ihrer richtigen Ausführung eine genaue und präzise Kenntnis der Harmonielehre erforderlich war, nannte man diese oft Generalbasslehre. H.

Musikalische Scherzfrage.

Was sind vier Streichsitzler zu einem 4 (Kreuz) zusammengelegt?

Ein Streichquartett
in C dur con fuoco! J. M. O.



Neue Musik-Zeitung.

Sechs Nummern *) nebst mehreren Klavierföhlen und Bildern, Portraits hervorragender Tonkünstler und deren Biographien.

Redaktion u. Verlag von P. J. Tonger in Köln a/Rh.
 Auflage 48,000.
 Inserate die viergespaltene Kompar.-Seite 50 Pf.
 Zeitungen 200 Mt.

Preis pro Quartal bei allen Postämtern in Deutschland, Österreich-Ungarn und Luxemburg, sowie in sämtl. Buch- u. Musikalienhandlungen 80 Pfg.

Alle Jahrgänge erscheinen in neuen Auflagen und sind in elegant broschürten Bänden zu 80 Pfg. das Quartal, sowie Einbanddecken zu allen Jahrgängen à Mt. 1.—, Prachtdecken à Mt. 1.50 durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.

Älter Klavierspiel von August Schenk, Übung. (Fortsetzung.)

Mit den Vorbereitungen zum Konzertspiel würde eine Klavierschule im zweiten Kursus beginnen dürfen und erst im dritten und vierten Kursus dürfte das Konzertspiel in seiner ganzen Ausdehnung auftreten.

Da alles Schulle-Spiel durchaus elementares Spiel ist und sein soll, eine Klavierschule nur dazu dient, um den Schüler soweit zu fördern, daß derselbe das Studium der klassischen Kompositionen beginnen kann, so ist es auch nicht erforderlich, in einer Klavierschule über den eben bezeichneten Punkt hinauszugehen; denn für diese Stufe des Spiels besitzt die Kunst-Literatur in den Stücken von Beethoven, Chopin, Clementi, Czerny, Cramer, St. Heller, Henri Herz, Lebert, Stark, Veitshorn u. v. A. ein so vorzügliches Material, daß man von diesem Standpunkte aus den richtigen Weg der ausenmäßigen Reibungsfolge sehr leicht verfolgen kann.

Vom ersten Anfang aber bis zu diesem Punkte läßt sich, wenn musikalische Bildung jedem zugänglich gemacht werden soll, eine Kiste verspüren, welche bis heute noch nicht ausgefüllt, nicht genug kultiviert ist. Dies aber wäre die Aufgabe einer neuen Lehrmethode des Klavierspiels, die der bei den meisten Klavierpädagogen gefühlte Mangel an brauchbarem Material.

Wenn der Klavierspieler die vorherbezeichneten klassischen Sonatinen im richtigen Tempo gekläufig spielen kann, seine Finger an Übungen und Konzerten ausgebildet und gekräftigt, einige Etüdenwerke, etwa von Louis Köhler, Beethoven, Cramer etc. durchstudiert und sein Auge die gehörige Uebersicht im Notensystem gewonnen hat, erst dann mag er sich an das Spiel der leichteren Sonaten von Haydn, Mozart, Clementi u. s. w. wagen. Das zu frühe Gehen nach den klassischen Vorrats-Kompositionen ist eben der Grund, weshalb man so häufig Allegri klassischer Werke im Andante-Tempo spielen hört und aus dem Spielen selbst leidet die Ueberzeugung gewinnt, daß der Schüler bei allem Fleiße dennoch nie dazu kommen wird, das vom Komponisten vorgeschriebene Allegro-Tempo zu erzielen, durch welches die Komposition erst das wird, was sie sein soll. Viele klassischen Kompositionen erscheinen nämlich im langsamen Tempo leicht und sind bei schnellem Tempo unendlich schwer. Es ist daher Sache des Lehrers, den Zeitpunkt abzuwägen, wann der Schüler mit dem Studium der klassischen Kompositionen beginnen kann, um denselben nicht

etwa die Lust am Klavierspiel zu verlieren oder ihm verkehrte Ansichten über klassische Musik beizubringen und so zu ihrer Verbreitung in der Welt beizutragen. Um dem Schüler den Begriff vom „Notensystem“ in seinem ganzen Umfange zur klaren Erkenntnis zu bringen, ist es nicht genug, daß derselbe flüchtig, wenn möglich in jeder Unterrichtsstunde, an unbekannten, keinem jetzigen Standpunkte niedriger bemessenen Tonstücken im „Bom Blatte spielen“ geübt, sondern veranlaßt wird, sämtliche, durch Fortschrittszeichen gebildete Tonarten dreimal in verschiedenen Laut durchzumachen. Er spielt zu diesem Zwecke die zwölf Dur-Tonarten abwechselnd fortwährend zur Ober- und Unter-Dominante (also von C-Dur nach G- und F-dur, von G- nach D-, von F- nach B-dur u. s. w.); ebenfalls die zwölf Moll-Tonarten im Quintenzirkel fortwährend und mit enharmonischem Tonwechsel. Gerade das uninge Vertrautsein mit allen Tonarten ist, schon wegen der Modifikationen, welche in jedem größeren Tonstücke vorkommen, erforderlich, um nicht plötzlich in einem Stücke da anzukommen, wo das Sprichwort „Hic haeret aqua“ seine Erfüllung behält. In Bezug auf die enharmonische Verwechselung empfiehlt es sich, daß der Spieler sich z. B. darin übe, Tonstücke aus A- in As, aus F- in Fis, aus D- in Des-dur u. s. w. zu spielen. Es ist dies die leichteste Art der Transposition; schwerer sind die um einen ganzen und 1/2 Ton höheren und tieferen und die der Terz, Quarte, Quinte, in denen er sich jedoch versucht. In dieser Stufe der Kunstfertigkeit zu erzielen, gerade wie das Lesen der Schriftzeichen — der Schüler hat nicht mehr die Laute schnell zu einem Worte, sondern erkennt letztere jenseits auf der Form. — So auch im Lesen der Tonprache! Bei vorgeschrittenen Uebungen im Notensystem erkennt der Spieler mit Verstähtnis die Figuren-Zeichen und Passagen, die er im Moment des Anschauens zu Gehör zu bringen imstande ist. Wie ich vorher erwähnte, ist das „Bombastspiel“ Primavistaspiel (a prima vista — auf den ersten Blick) ein sehr geeignetes Mittel, das Notensystem zu erzielen, gerade wie das Stillschreiben in der Schule. Dieses Spiel ist nach vollkommener Ueberwindung einer oder einiger Stufen zu beginnen und nur von solchen Schülern zu betreiben, welche einen lebendigen Sinn für Musik haben und gewissenhaft in der Korrektheit des Spieles sind. Wenig talentvollen Schülern würde durch dasselbe nur Gelegenheit zu einem oberflächlichen und unklaren Spiele geboten werden. Das Primavistaspiel ist auf den mittleren Stufen (im Ganzen etwa sechs angenommen; siehe

Führer durch den Klavierunterricht von Louis Köhler) als ein besonderer Unterrichtszweig anzusehen. Neben den kunstwürdigen Stücken passen für diesen Zweck auch solche, die der Lehrer aus irgend einem triftigen Grunde zum eingehenden Studium nicht wählen würde; denn im a prima vista-Spiel liegt eigentlich der Begriff einer vorübergehenden Beschäftigung mit den Stücken. Durch dieses Spiel wird dem Schüler Gelegenheit gegeben, vieles zu lernen und sich das Anspendende und Beste zur Bestimmung und zum Zwecke des ordentlichen Einübens auszuwählen. Zweckentsprechend und die Kunstfertigkeit des Notensystems wirklich fördernd wird das Primavistaspiel aber nur unter der Bedingung, daß der Spieler es sich zur Regel mache, nur Leichter d. h. nur solche Tonstücke zu wählen, deren Technik nicht aus dem Standpunkte seiner jetzigen Kunstfertigkeit leicht; denn wer prima vista spielen will, muß bereits Schwerkere auf dem gewöhnlichen Übungswege bewältigen können. Als weiteres Bildungsmittel, nicht allein im mechanischen Notensystem und Primavistaspiel, wäre das Instrumentenspiel (Ensemble) des Klaviers mit anderen Instrumenten, ebenso bildend wie genüßreich, zu empfehlen. Seine Kultur macht sich fröhlich nur unter besonders günstigen Verhältnissen, Bekanntheit mit bereitwilligen Instrumentisten, Opferwilligkeit bei Derangierung derselben u. s. m.; wo irgend nur Gelegenheit sich dazu bietet, sollte kein Klavierspieler dieselbe wahrzunehmen verabsäumen. Eine Begleitung (Accompagnement) ist oft schwerer als ein Solovortrag und gewährt mannigfachen Nutzen, namentlich macht es sehr hübsch, stärkt die Gesellschafter, schafft Routine, macht bekannt mit der Literatur der Kammermusik und bereichert so das musikalische Wissen und Können.

Da ich gerade vom Zusammenhänge rede, so mag wohl manchem befallen, daß dasselbe auch oft auf zwei oder mehreren Klavieren zur Geltung gebracht wird. Allerdings geschieht dies sehr häufig in großen Konzerten, wo auf mehreren Instrumenten 4- und 5-stimmig gespielt wird. Dasselbe aber beim Unterricht anzuwenden und ein und dasselbe Stück von mehreren Schülern gleichzeitig spielen zu lassen, ist zu verworfen. Von wirklichem Nutzen könnte dies Verfahren höchstens bei einzelnen Stücken sein, die in rhythmischer Beziehung Eigenartlichkeiten bieten. Dieweil anschließend wäre überhaupt auch über den gemeinschaftlichen (Zirkel-) Unterricht in den Musikinstituten größerer Städte noch einiges zu erörtern.

Bei sehr vielen Schülern bewährt sich der gemeinschaftliche Unterricht ganz vorzüglich; aber es giebt auch

Kaisermarsch.

Franziska Lomtang,

Andante.

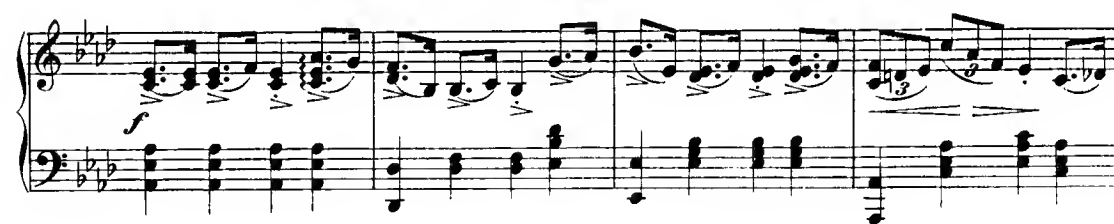
PIANO.

decrescendo - - - - - *pp rit.* *ppp*

Tempo di Marcia.

mf

mf



Schüler, die auf diesem Wege nicht, sondern bei separatem Unterricht zu guten Erfolgen gelangen können. Bei solchen Schülern, die schnell aufsteigen, wird Ehrgeiz beigen und imflandirend, von dem, was ihre auf gleicher Stufe stehenden Mitschüler lernen, sich manches zu merken, wobei dann der Ehrgeiz sie antreibt, es zu Hause zu üben, wie der gemeinschaftliche, bei solchen aber, die Zeit und Mühe zum Aufsteigen nötig haben, in der Regel auch um so fester das Erlernete behalten, der separate Unterricht vorzuziehen sein. (Schluss folgt.)

Jacob Ludwig Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Eine biographische Skizze.

(Schluß.)

Die Berliner Singakademie ernannte M. nach der Aufführung des Paulus zum Ehrenmitglied. Als Pizy 1841 in Berlin so ausgelassen gefeiert wurde und „einen Seitenstand verurtheilt“, äußert sich M., der ihn für einen „guten, herzlichen Menschen und vortrefflichen Künstler“ hält, folgendermaßen: „Daß er von allen am meisten spielt, ist gar kein Zweifel, doch ist Thalberg mit seiner Gelassenheit und Beherrschung vollkommen, als eigentlicher Virtuoso genommen, und das ist der Maßstab, den man auch bei Pizy anlegen muß. Da seine Kompositionen unter seinem Spiel leben und eben auch nur als Virtuosität berechnet sind. — Ich habe seinen Muster gegeben, dem so wie dem Pizy die Musik. Empfehlung bis in die Fingerkuppen ließe und da unmittelbar anstrebte.“ Nur als Kompensat hält M. Pizy für eine Kunst. Er förderte ihn nach Kräften, obwohl es das Pizysche nicht gut hieß. Ebenso hand er zwar sehr gut mit Weber, aber eiferte gegen dessen ganze Richtung, und als 1842 „die Hugenotten“ mit ungeheurem Erfolg gegeben und der Komponist der Schatzkammer der Kunst genannt wurde, vernichtete er viele Schwärmer. Inzwischen leitete er in Leipzig einige Konzerte und am 5. März seine Antagonen, im Mai das Rhein. Musikfest, ging dann mit seiner Frau nach England und schwärmte für die Musik. Königin, welche seine Lieder gern und gut sang. „Die Leute machen diesmal einen solchen Lärm mit mir, daß ich ganz verdurrt davor bin, ich glaube, sie haben zehn Minuten lang eingestanden und getrannt.“ Neulich konnte ich in ein Konzert, wo ich gar nichts zu thun hatte, sondern ganz promadig mit Klängen hinein — es war schon in der Mitte des ersten Teils — ein Stiller 3000 Personen gegenwärtig, und wie ich eben in die Thür trete, fängt ein Rauschen und Klatschen und Rufen und Aufstehen an, daß ich erst gar nicht glaube, es gälte mir, dann aber merkte ich es, als ich an meinen Platz kam und Sir Robert Peel und Lord Wharfedale ganz nahe bei mir hatte, und sie mir applaudierten, bis ich Diener machte und mich bekränzte. — Ich war höflich stolz auf meine Popularität in Leeds Gegenwart, als ich nach dem Konzert wegging, brachten sie mir wieder Surra.“ Von London ging er nach Manchester und von da nach Frankfurt, wo ihn er auch noch nach einer Schweigepause auf einige Zeit zurücksetzte, ehe er wieder in Berlin eintrat. Das erste Konzert im umgebauten Gewandhaus hatte unter seiner Leitung sensationellen Erfolg und er riefte jetzt nur noch einmal nach Berlin, um dort seiner unbestimmten und zerstreuten Tätigkeit ein Ende zu machen. Der König ließ ihn nicht, und M. nahm die Freiheit an, mit dem Verprechen, sie nun so lange zu behalten, bis er zu bestimmten öffentlichen Arbeiten berufen würde, dabei verzichtet er so lange auf das halbe Gehalt; vorher schon hatte ihn der König mit diversen Orden geziert.

Natürlich war M. jetzt in Leipzig zu treffen. Dort brachte er zunächst die Verhandlungen über das Konservatorium zum Abschluss: Er selbst wurde an dem den 3. April 1843 eröfneten Institut Rektor des Instrumentalspiels und der Komposition, seine Kollegen waren Hauptmann, Hob. Schumann (später auch Moscheles), David, Becker etc. Seine Schüler wurden gleichzeitig seine Apostel. Bei der Enthüllung des Bachdenkmal veranstaltete M. ein Bachkonzert. Als der König von Preußen M. zum General-Musikdirektor der kaiserlichen und geistlichen Musik ernannte, und auch die sonstigen Verhandlungen zu einem zufriedenstellenden Resultat führten, kam M. im Sommer 1843 wieder nach Berlin und zwar in der neuen Stellung als Leiter des von Orrell umgestalteten Domchors. Da des Domchors Gesang unter M. nicht mehr a capella blieb, opponierten die Geistlichen bei, gegen die profane Hark, gleich der fromme David seine Palmen war ihm lieb, und mit dieser Kapelle führte er auch seine Musik zum „Sommerabendkonzert“ vorzüglich aus, welche allgemeine Anerkennung erntete. Daß er aber in seinen Konzerten auch Solisten auftreten ließ, fand wenig Anklang, und er mußte zum Hergebrachten zurück. So wenig die

Konzerte des Domchors in Mendelssohn'scher Weise gelaufen, so sehr gewann ein Kirchenkonzert Lob, in welchem durch Domchor, König. Kapelle und Opernkörpers, Israel in Aegypten zur Aufführung kam. Da M. anfänglich Anstand nahm, die Götze zu Aethylos „Lamentation“ zu komponieren und dies in mikrolophischer Verleumdung dem König hinüberbrachte, begann der Boden unter seinen Füßen zu brennen und M. beilegte sich, den König um seine Entlassung zu bitten: Die Entlassung erfolgte in Gnade, doch bedingungsweise, denn, indem M. der Titel und ein Teil des Gehalts verlor, mußte er dafür versprechen, dem König in künstlerischen Interessen treu zu bleiben.

Kurze Zeit sah ihn Leipzig wieder in seinen Mauern, aber eine gewisse Unstetigkeit, welche bei ihm Platz gegriffen hatte, ließ ihn bald nach London gehen, wo er „drei Wochen voraus nicht eine Stunde unbesetzt war“, also in formidabler Anstrengung lebte. Von London reiste er zum Pfälzischen Musikfest in Zweibrücken. Dann endlich gönnte er sich der seiner Familie in Boden und Frankfurt einige Erholung, obwohl er eigentlich nie ganz unthätig war und auch hier am „Deipus“, „Albala“ und „Elias“ arbeitete. In Leipzig nahm er seine alte Stellung wieder auf, doch ließ er sich, nun auch auswärtig wirken zu können, gerne Niels-Gade als Mitregimenten stellen. Im November 1845 erfüllte er den speziellen Wunsch des Königs von Preußen und machte ihn mit seinen neuesten Schöpfungen bekannt, allein die Aufnahme von Seiten der Berliner war ziemlich kühl. Einmalig jedoch wurde er 1846 bei den Musikfesten in Aachen, Kattich, Köln und Birmingham gefeiert, sein neues Oratorium „Elias“ erzielte eine ganz vorzügliche Aufführung in Birmingham. M. fing ein neues an, „Christus“, doch mußte er es unvollendet lassen, ebenso wie seine (von Geibel gedichtete) Oper „Korley“, von beiden Werken sind uns nur beträchtliche Fragmente überkommen.

Nachdem M. sich lange genug dem Ansehen und unerbittlichen künstlerischen Eingebungen hatte, fing er an, sich nach Ruhe zu sehnen, und als Privatmann den Sommer etwas am Rhein verbringen zu können, den Winter aber in Berlin, wo die ganze Familie auf einen Fied wäre. Dieser Ruhe stellte ihm nur zu bald in anderem Sinne zu teil werden.

Bei seiner Rückkehr von London und Manchester, wo sein Elias ihn neue Vorbereitungen erntete, empfing M. in Frankfurt die Kunde von Hannys Hinsterben, seiner zärtlich geliebten Schwester, die ihm auch künstlerisch so verdammt gewesen war, daß ihr Kompositionsgenie von dem seinen sich nur wenig unterschied und mehrere „Wieder ohne Worte“ von ihr stammen sollen. Der Bruder war aufs tiefer erschüttert, und obwohl ihn seine Familie in Baden-Baden auf alle Weise aufzuheitern suchte, obwohl eine Schweigepause ihm wenigstens einige Früchte zur Arbeit wiedergab und sich seine Gesundheit schließlich in Leipzig zu bessern schien, brach er doch nach zweimaligem Schlaganfall zusammen und folgte seiner Fanny nach, am 4. November 1847 abends nach 9 Uhr. Ganz Leipzig folgte seinem Sarge. Der Ertrag, welcher die Leiche in der Nacht nach Berlin überführte, wurde in Köthen und in Dessau von Sängervereinen empfangen. Die Berliner Tenoristen konnten nicht so allgemeine Beteiligung finden, weil die Nachricht von der Ueberführung zu spät gebracht war. — In ganz Europa veranlaßte man Konzerte zu M's Gedächtnis, in Berlin, Wien, London, Leipzig, Frankfurt, Köln, Düsseldorf, Brautau, Hamburg etc. Die Witwe starb 1853. — M. und seine Schwester waren am 21. März 1816 getauft, der Vater erst 1822. Felix erhielt den Namen „Jacob Ludwig“.

Wer sich über M. und seine Schöpfungen näher unterrichten will, der verweise wir auf seine Biographie und auf die Schriften E. Devrients, Reimanns und Hüllers über ihn.

Charade.

Ein Teil von jenem toten Reiche,
Das jetzt noch recht des Forschers Sinn —
Wie, tot? Nicht ganz? Nicht etwa Reiche,
O nein, auch Leben wohnt darin;
Kannst du das rote Feuer wohl ergünden?
Zwei Silben mögen's Erste Dir verkünden.
Nun her, das Erste ist das Zweite;
Mit Reben künstlich ist begabt
Hat jedes Weidmänn und auch noch heute
Gar manches Aug' und Herz gelabt.
Ist Reigt es auch zum Himmel weit hinauf
Und Menschen können es mit Ehrfurcht an,
Sprich, laßtst du nun das Ganze finden?
Im Reich der Lüne lebt es fort,
Des Vorderers ehe Zwänge wunden
Sich ewig um dasselbe dort;
We's Erste glänzt im hellen Strahlenchein. —
Auf rate nun, was wird dies Ganze sein?
G. Altmann.

(Aufführung in Nr. 6 der Neuen Musikzeitung.)

Trost im Niede.

O wo nicht Töne, wo nicht Lieder klingen,
Da kann kein Glück, kein Freude sein;
Ein schönes Lied wird Trost und Linderung bringen,
Hüllt sich Dein banges Herz in Trauer ein.
O traurer Ort, wo man in stillen Stunden
Den hehren Mufen einen Tempel weilt!
Wo ihre Macht, so ganz und voll empfinden,
Der künftigen Geist entrußt dem Raum — der Zeit.
Dort darfst Du ruhig deine Heimat gründen,
Weil schlingend Dich ein guter Geist umschwebt —
Und alles Weie muß dann eilig schwinden,
Wenn nach des Himmels Höhe die Seele strebt.
Wenn mächtige Accorde Dich umrauschen,
Erbebt es wunderbar Dir Sinn und Herz,
Dann glaubst Du Engels-Melodien zu lauschen,
Verhüllt und ist des Lebens bitterer Schmerz.
Denn junge, wenn ein Gott Gesangs gegeben
Und preise laut der Töne süßen Klang —
Dann wird erträglicher Dein Pilgerleben,
Dann steigt einpor zum Schöpfer Lob und Dank.
Ja, wo man singt, da laß Dich traulich nieder,
Dort kann Dein Platz, kann Deine Heimat sein:
Denn böse Menschen haben keine Lieder,
Es blendet sie der Gottheit lichter Schein.

Selene Körner.

Die Bull als Patriarch.

Vor 30 Jahren lebte es sich der norwegische Geiger Die Bull, ein Mann mit zeitweisen genialen Absichten, in den Kopf, in America eine Kolonie anzulegen und damit eine Baupolispekulation zu verbinden. Er kaufte bei New-York in Pennsylvania einen ungeheuren Landstrich und veranlaßte eine Anzahl norwegischer Einwanderer, dorthin zu gehen, indem er eine Stadt anlegte und ihnen Hütten baute. Für sich selbst aber baute er auf dem Gipfel eines hohen Berges ein Schloß in nordmännischem Stil und füllte es mit seltener Eleganz und Pracht aus. Ein schöner, breiter Fahrweg wand sich schlangenförmig den mit herrlichen Gesteppichen und Parolanzen überdeckten Berg hinauf. Künstler von nah und fern hatten das Innere in fast orientalischer Leppigkeit geschmückt und das Ganze machte einen sensationellen Eindruck. Ein Riesemaal wurde für Koncertzwecke bestimmt und in einem ganz eigenen Stile dekoriert. Das Dach bestand aus Glas, und das Gebälk der Fassade wurde der Wände war ganz dazu geeignet, die Außenwelt in Verrücktheit zu bringen, die Sinne der Gäste ganz und gar gelangen zu nehmen und dem eigenartigen Beispiel Die Bull's zu unterwerfen. Doch alle diese Pracht war fröhlich untergeordnet. Was die Künstler die Aus schmückung des Inneren vollendet, trat der Rückschlag in dem ganzen Unternehmen ein. Die Bull's Kolonisten waren unzufrieden, und obwohl Die Bull noch Tausende von Thälern hinterdrein warf, um sie zum Weiden zu veranlassen, wuchs ihre Unzufriedenheit zusehends. Dazu stellte es sich heraus, daß der Titel des ganzen Landes ein gescheitertes war, der rechte Eigentümer stellte sich ein und machte seine Rechte geltend. Mithin mußte ein einstimmig gab Die Bull das ganze Unternehmern auf einmal auf, nahm seine Bioline und kehrte in die Welt zurück, um das in der Wildnis verschwendete Vermögen wieder zu verdienen. Die Kolonie zerfiel, ihres Hauptes beraubt, sofort, und die Familien zerstreuten sich. Und das Schloß? Nur eine hohe Säule zeugt noch von einstiger Pracht! Versüßert und zerfallen ist auch die ganze Herrlichkeit, und nur Ruinen lassen die großartige Anlage des Baues, den der Volksmund „Die Bull's Folly“ getauft, noch erkennen. Die einzige lebende Erinnerung ist der Name des kleinen, am Fuße des Berges erwachten Dorfes Diconia (Wie owns it).

Musik-Notizen.

Zerlegt man eine Saite in einzelne Teile (z. B. die Saite C), so giebt die Hälften derselben = c, ein Drittel = g, ein Viertel = e, ein Fünftel = e, ein Sechstel = g, ein Siebentel = a, ein Achtel = c, ein Neuntel = d, ein Zehntel = e, ein Elftel = f, ein Zwölftel = g.



Sechs Nummern *) nebst mehreren Klavierstücken und Liedern, Portraits hervorragender Tonkünstler und deren Biographien.

Redaction u. Verlag von P. J. Tonger in Köln a/Rh.

Auflage 48,000.

Inserte die viergespaltene Nonpar. - Zeile 50 Pf. Beilagen 200 Mt.

Preis pro Quartal bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterreich-Ungarn und Luxemburg, sowie in sämtl. Buch- u. Musikalienhandlungen 80 Pfg.

Alle Jahrgänge erschienen in neuen Ausgaben und sind in elegant broschirten Bänden zu 80 Pfg. das Quartal, sowie Einbanddecken zu allen Jahrgängen à Mt. 1.—, Prachtbänden à Mt. 1.50 durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.

Ludwig van Beethoven.

Ludwig van Beethoven, den 17. December 1770 zu Bonn geb., war der Sohn Johann Beethovens, eines Tenoristen und späteren Dirigenten der Hofcapelle des Kurfürsten von Köln. Den ersten Unterricht im Clavierpiel erhielt er von seinem Vater, später von einem Opernsänger Pfeiffer. Der oft kühne Knabe mußte alles Ernstes an das Pianoforte getrieben werden und sein Vater hielt ihn mit äußerster Strenge zum Fleiße an. So kam es, daß der Knabe häufig so lange in seiner Kammer eingesperrt blieb, bis er die oft riesigen Aufgaben gelöst hatte. Da ihm auf diese Weise so gut als keine Freistunde übrig blieb, so kam er auch wenig aus seiner Kammer heraus, wenig ins Freie und weniger unter die Menschen, wurde dadurch menschlichen, blieb ungeliebt und wurde eigenförmig, da andererseits die Mutter ihn dadurch vergoß, daß sie ihm hinter ihres Gatten Rücken manchen Besuche heimlich gewährte und überhaupt viel Willen ließ.

Zum Violinspiel hatte er noch weniger Lust.

Seine Ausbildung im Orgelspiel übernahm der Organist van den Den, dessen Nachfolger Neefe in der Composition.

Durch seine Virtuosität auf dem Clavier, der Geige und Orgel, eine reiche Phantasie, verbunden mit bewundernswerther Leichtigkeit der Conception, erregte Beethoven die Aufmerksamkeit des kunstsinnigen Kurfürsten Max Friedrich von Köln. Dieser nahm sich seiner an, besuchte ihn im Jahre 1784*) als zweiten Holorganisten neben Neefe und gab ihn in den Unterricht Haydn's nach Wien. Hier, gleich zu Anfang seines Aufenthalts (1787), suchte er Mozart auf, der ihm gleich beim ersten Besuch



Ludwig van Beethoven.

in seiner herzlichen, aufrechten Weise eine Art Probestück aufgab, welches Mozart löste, daß Mozart in seiner österreichischen Mundart einigen anwesenden Freunden zufließ: „Gibt Acht, der versteht's, der wird uns noch einmal etwas zu rathe aufgeben!“ Im Jahre 1792 beschloß B. dauernden Aufenthalt in Wien zu nehmen, selbst für den Fall daß er die Pension verlieren sollte. Mit dieser Uebersiedelung schließt die erste Epoche in seinem Leben; er selbst hielt diese Zeit für seine glücklichste, obgleich sie durch vieles Ungemach, herbeigeführt durch den unregelmäßigen Lebenswandel seines Vaters, verblüßt wurde. Eine seiner ersten Bekanntschaften war die van Swieten's, eines Kunstmécènes, der überhaupt in dem Leben der Wiener Künstler eine große Rolle spielte. Eine andere einflußreiche Bekanntschaft war die des Fürsten Lichnowski. Dieser setzte für B. einen Jahresgehalt von 600 Fl. aus, den er so lange beziehen konnte, als er keine feste Anstellung hatte. Insbesondere war es die Fürstin, die sich sehr für ihn interessirte, alles Thun und Lassen an dem oft übelnämigen und in sich gelebten Jüngling schätzte, künstlerisch originell und liebenswürdig fand, und ihn daher immer bei dem strengen Fürsten zu entschuldigen mußte. Aus dem Unterrichte bei Haydn wurde nicht viel; schon während desselben hatte B. eine Zeit lang insgeheim bei Schenk, dem Componisten des „Dorfbardiers“, Studium im Contrapunkt gemacht. Später wurde Albrechtsberger sein Lehrer. Unser Meister war bald der Mittelpunkt des ganzen musikalischen Lebens; sein Genie mußte eben so sehr die Aufmerksamkeit auf ihn lenken, wie sein Naturell, sein Charakter. Schon jetzt zeigte sich der Drang nach Unabhängigkeit, sein fester, entschlossener Sinn, der sich am äußeren vor äußeren Größen zu beugen liebte. In diese Zeit fallen die drei ersten Trios, die drei

*) Schon in dieser Zeit trat er mit Compagnonsversuchen hervor.

Sehnsucht nach dem Frühling.

F. Herrmann, Op. 12.

PIANO.

The musical score is written for piano and consists of six systems of music. Each system has a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system is marked 'PIANO.' and the second system has a 'mf' (mezzo-forte) marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also asterisks and 'Ped.' (pedal) markings throughout the score.

8.

2.

mel. ben marcato



Haydn gewidmeten Sonaten, einige Quartette für Streichinstrumente, zwei Concerte für Pianoforte, das Septett, die erste und zweite Symphonie u. m. A. Er hatte jetzt schon so viel Bekanntheit auf Werte, daß er sie nicht alle ausführen konnte.

Nun ließ es schaffen! Man darf sich aber den Meister hierbei nicht stets in den Mäuren sitzen denken; der Genius compoirt, wo er auch sein mochte. Eigentlich ließ seine aus seiner Erziehung hervor-gegangene Sucht, allein zu sein. Mit Meisler und Bapier versehen durchschritt er meistens die Umgegend, suchte die einsamen, wilden Punkte auf, zeichnete sie, compoirt an rauschenden Wasserfällen und stimmerte sich dabei nicht im mindesten um das herübergehende Wetter, das ihn oft, fern jedes Obdachs, überfiel. Auch die eiserne Natur muß da unterliegen, wäre sie auch wie die seinige; was Wunder, daß sich frühzeitig Schwerhörigkeit einstellte, dieser furchtbare Verbote des schiedlichen Leidens, das einen Musiker und besonders einen Beethoven nur treffen konnte.

Im Jahre 1800 finden wir ihn mit der Composition seines „Werriss am Delberge“ beschäftigt, dessen erste Aufführung aber erst 1803 stattfand. Im Spätherbst des ersuchten Jahres kam die zweite Symphonie mit dem C-moll-Koncert zum erstenmal zur Ausführung. So erblinden wir ihn fähiger der Thätigkeit fortwährend zugewandt und sein Leben würde einen ruhigen Verlauf zeigen, wenn nicht jetzt schon der Einfluß seiner beiden Brüder Carl und Johann sich geltend gemacht hätte und dadurch Störungen der widerwärtigen Art hervorgerufen worden wären. Auch seine Herbitätigkeit begann mehr und mehr sich festzusetzen und so sehen wir den Anfangs betritt, in seinem Innern sonnenklaren Meister bald schmerzlichen Eindrücken und Stimmungen hingegeben. In dieser Stimmung schrieb er sein Testament vom Jahre 1802, ein rührendes Beispiel seines damaligen Aufstandes. Erst im Herbst 1802 war der Gesundheitszustand wieder so weit gebessert, daß er den längst gelagten Plan, den Feldern der Zeit, Napoleon, durch ein größeres Instrumentarium zu feiern, vernünftigen konnte. So schrieb er 1803 seine „Sinfonia eroica“. Das für den ersten Consul Frankreichs sauber geschriebene Manuscript sollte eben nach Paris geschickt werden, als die Nachricht ankam, Napoleon habe sich zum Kaiser krönen lassen. Beethoven war seiner politischen Gesinnung nach Republikaner. Dasselbe glaubte er von Napoleon. Voll Zorn unter einem Schwall von Verwünschungen riß er den Titel entzwei und warf die Symphonie zu Boden, wo sie lange unberührt lag. Endlich erschien sie unter dem späteren Titel. In den Jahren 1804 und 1805 war er fast ausschließlich mit der Composition seines „Fidelio“ beschäftigt. Am 20. November des Jahres 1805 fand die erste Aufführung dieser Oper auf dem Theater an der Wien statt, vor einem Publikum, welches fast ausschließlich aus französischen Soldaten bestand, weshalb es nicht wunder nehmen darf, wenn sie nicht gefiel. Die unangenehmen Erfahrungen, welche der Tonbildner machen mußte, verlebten ihm die Thätigkeit auf dramatischem Gebiet so sehr, daß er später nur noch einmal mit dem Plane umgegangen ist, eine Oper zu schreiben. Aus Sturm folgte indeß heiterer Sonnenschein! Beethoven's äußere Verhältnisse hatten sich nach und nach günstiger gestaltet. Er erhielt ansehnliche Donatoren und viel Geschenke an Werth, die aber in der Regel schnell verschwanden, da sie ihm entwendet wurden. Im Jahre 1809 erhielt er einen Ruf mit einem Gehalt von 1000 Ducaten als Kapellmeister des Königs von Westfalen. Dieser Antrag war der einzige in seinem Leben. Seine Landzeit machte später die Thätigkeit als Musikdirector völlig unmöglich. Da man es aber für Oesterreich nicht ehrenvoll erachtete, ihn gehen zu lassen, so wurde ihm von Seiten des Erzherzogs Rudolph, des künftigen Königs und des künftigen Kaisers das Auerbieten gemacht, in Oesterreich zu bleiben, wofür ihm diese einen Gehalt von 4000 fl. aussetzten. Beethoven ging darauf ein, schon im Jahre 1811 aber wurde diese Summe auf ein Fünftheil reduziert und später schmolz der kleine Rest noch mehr zusammen. Seine unabhängige Freiheit legte ihn zwar mehr als Jeher in den Stand, sich ungeheiß der Composition zu widmen, verleitete ihn aber auch in Verbindung mit seiner Krankheit, die sich 1810 unheilbar eingestellt, sich mehr und mehr in sich zurückzuziehen, so daß einseitiger Abgeschiedenheit und selbstqualerische Verurteilung in den Schmerz endlich ganz die Oberhand gewonnen.

B. privatisierte; im Winter lebte er in der Stadt, im Sommer auf dem Lande. Er liebte es dabei, sehr oft mit seinen Wohnungen zu wechseln, daß er deren oft mehrere zu gleicher Zeit hatte. Die lustige Kaiserstadt, das schöne Wien, seine einzigen Freunde Hummel und Streicher, vermochten nicht, ihn seiner Melancholie zu entziehen; ihn marterten Misträuen, mißbrauchtes Vertrauen von Menschen wie Mozart, der ihm die „Schlacht von Vittoria“ stahl, wie seine Brüder, die ihn auf jede Weise betrogen, wie sein eigener Neffe, wie Fürst Galizin und andere, die dem armen Un-

glücklichen von allen Seiten das Leben verbitterten. Das erste Jahrzehnt dieses Jahrhunderts war die produktivste Zeit seines Schaffens und um nicht vieles später war die Zahl der Werke bis nahe an Op. 100 gestiegen. Wenig gepflegt und gänzlich durch die Composition verdrängt, hatte sich denn auch seine Virtuosität nach und nach verloren. Vor dem Eintritt seines unheilbaren Uebels war er mitunter von seinen Freunden, „die's verstanden“, in glücklichen Augenblicken zu Improvisationen veranlaßt, in denen ihn Keiner erreicht hatte und die mit zu dem Herrlichsten gehörten, das er je geboten; jetzt war ihm und seinen Vertrauten auch dieses himmlische Gut von den irdischen Mälen genommen!

War er selber schon in seiner Unterhaltung äußerst wortfals und verschlossen, so war dies jetzt noch weit mehr der Fall. Selten hatte er selbst mit seinen vertrauten Freunden über seine Kunst gesprochen, über Religion und Generalbass gar nicht, weil dies konstante, abgeschlossene Sachen seien, über die man nicht disputieren dürfe. Aber eben jene Gebrauchsgegenstände waren es, die seine Freunde, die sich in sein hebriges Wesen zu schiden vernichteten, in diesen Junkt so dicht und misstrauisch verschlossenen Seelenpiegel voll hoher Klarheit bilden ließ, für manchen Linsengenehm seines Umgangs entschädigte und immer fester an ihn fesselte. In dem Jahre 1812 schrieb B. die 7. und 8. Symphonie, machte in einem böhmischen Bade Goethe's Bekanntschaft und widmete ihm die unglückliche Zuneigung und Verehrung.

Später erzählte er Rechtlich: „Damals habe ich mir auch meine Musik zu meinem „Gymnion“ angeschlossen; und sie ist gelungen, — nicht wahr? Der Goethe hat den Kopfstoß bei mir tot gemacht!“ u. s. w. Goethe aber scheint Beethoven's Bedeutung nicht erkannt zu haben; er besaß zu wenig Sinn für Musik und stand auch der B'schen Richtung viel zu fern, als daß er ihn hätte verstehen können.

In das Jahr 1813 fällt die Composition der „Schlacht von Vittoria“, welche, wie ich vorher erwähnte, die Quelle mannigfachen Verdrüss für B. durch den Streit mit dem Medaillist Waelzel ward. Die Wintermonate von 1814 und 1815 waren für B. interessant. Der Wiener Magistrat hatte nämlich zur Feier der Anwesenheit der verblüdeten Monarchen die Gelegenheitsmusik der Cantate „Der glorreiche Augenblick“ von ihm komponieren lassen und viele anwesenden Fremden drängten sich nun, um B. ihre Huldigung darzubringen. Später wurden die Tage der Freude für ihn immer seltener und sein Gesicht nahm eine schmerzliche Wendung namentlich durch den vielfachen Kummer, den ihm sein anfangs hoffnungsvoller, später verrückter Neffe, den er väterlich liebte, bereitete. Hierzu kam, daß auch die Zeit nahte, wo Rossini immer größere Geltung, größere Triumphe errang, durch die B. in der That für den Augenblick zurückgebrängt wurde.

Zur Feier der Einsetzung des Erzherzogs Rudolph als Erbprinzen von Oesterreich, die den 1. März 1820 stattfinden sollte, beschloß B. eine große Messe zu schreiben. Er begann dieselbe im Winter 1818/19. Schindler erzählt: „Gleich bei Beginn dieser neuen Arbeit schien sein ganzes Wesen eine andere Gestalt angenommen zu haben, welches besonders seine älteren Freunde wahrnahmen und ich mich gefasste, daß ich Beethoven niemals vor und niemals nach jener Zeit mehr in einem solchen Zustand absoluter Erdbständigkeit gesehen habe, als dies vorzüglich im Jahre 1819 mit ihm der Fall gewesen.“ Erst im Sommer 1822, also nicht an dem bestimmten Termin, wurde die Messe, dieser Koloss, von ihm beendet, nachdem er 3 Jahre daran gearbeitet hatte.

Die Wintermonate von 1821 brachten drei Clavier-sonaten Op. 109, 110 und 111 und endlich vom November 1822 bis Februar 1823 schrieb B. seine 9. Symphonie. Die Ausführung dieser beiden großen Werke gewährte ihm viel Freude, obwohl es eben Widerwärtigkeit auch hierbei nicht abging. Der große Genius mußte es erleben, wie wenig Verständnis für seine unsterblichen Werke vorhanden und wie die erbärmliche Zeit der zwanziger Jahre ihm entschieden feindlich war.

Erst vom Jahre 1830, jähem die Richtung, die er betrat, sich entscheidend im Leben der B'ster geltend machte, erst seitdem datiert sich das allgemeine Verständnis seiner Werke auch im übrigen Deutschland. Leber nach seinem Tode! Gegen Ende des Lebens bemächtigte sich des gewaltigen Mannes immer mehr eine beklagende Verwirrung und körperliche Leiden stellten sich ein. Kurz vor seinem Tode 1826 that er den traurigen Schritt, bei der Philharmonischen Gesellschaft in London persönlich um eine Unterstützung nachzusuchen. Ende desselben Jahres kam er krank in Wien an. Er hatte sich eine Lungenentzündung zugezogen, der bald die Spuren der Wasserjucht folgten. Er unterlag der Krankheit und starb den 26. März 1827 in den Armen der beiden einzigen Freunde Hummel und Streicher während eines starken, unter

gewaltigem Hagelschlag sich entladenden, furchtbaren Gewitters 56 Jahre alt.

Ein zweiter Glas fuhr seine Feuerseele im Wetter gen Himmel.

Auf dem Bähringer Kirchhof an der Mauer — er war geborener Katholik — liegt er begraben, an seiner Seite J. v. Seyfried und Franz Schubert. Mit B. war der größte Künstler des 19. Jahrhunderts zu Grade getragen, der je gelebt, noch leben wird. Er, der Repräsentant der heroischen und romantischen und der Reformator der germanischen Musik, er, der Albertus Magnus der Musik sprengte das Eis, brach den Frost der Regeln, die Bedanterie, welche die Scholastik der Musik um ihre Stützpfeiler gelegt. Sein Riesengeist zerbrach mit ebenem Tritte die engen Schranken und legte die Grenzen des Als an ihre Stelle, den Nachkommen überlassend. Ich selbst aber erbaute er einen Tempel, hoch und weit, dessen Grundstein, seine unsterblichen Sonaten, zum Herzen der Erde und dessen hochgewölbte Dächer, seine Symphonien, bis in den Himmel reichten. Er, der bildende Republikaner und Patriot, wollte auch Freiheit der Kunst und errang sie; er vollendete, was die zarte Hand Mozarts erst nur in wenig Punkten angedeutet gewagt, er eroberte uns die Freiheit der musikalischen Form, besonders der Sonate und Symphonie, machte aus dem Clavier ein Orchester und zwang die Technik, ihren jetzigen Stand- und Entwicklungsstand einzunehmen, wenn nicht über, so doch neben der Violone. Weiter wollte er nichts als Freiheit! Im höchsten Jubel der Erlösung jauchten seine größten Werke aus, die Eroica, die 9. und die berückte von allen, die C-moll-Symphonie, den kämpfenden Mann charakterisierend: „Freiheit und Freiheit!“

Wenn die Gesungenen in Fidelio so schmerzlich und selbstständig die Freiheit grüßen, so denke man daran, daß er, der so oft als Kind nach tagelanger Gefangenschaft wohl auch zitternd, schneidlich das Fädeln der frischen, freien Luft eingeatmet, hier aus seinem tiefsten Herzen diese Töne der Erinnerung wiederbringen ließ mit schmerzlichem Sinnbild darauf, daß er, ein anderer Prometheus, der das göttliche Feuer den Menschen wiederbrachte, durch Laubstich gekesselt, nicht von Adlern — nein, von Geiern und Raben sich gefressen sehen mußte.

Gur und Moll.

— „Schade, daß man nicht mehr Proben von dem Wert gehalten hat“ sagte ein durch seine drohenden Einflüsse bekannter Komponist, welcher sich grade im Theater befand, als man das neueste Produkt der Offendbarkeit der Kunst fleischlich in Wien wieder einmal auführte. Der Kapellmeister hatte ihm nämlich mitgeteilt, daß er gezwungen gewesen sei, bei jeder Probe eine Nummer zu freieren.

(Aus der „Musikalische Figur“ von M. M. bei Herrn. Graier in Amberg i./S. [50 Pfennige].)

- E. Erliden spielen ist nicht schädlich.
- Der Gelb steht mehr grau als röhlich.
- K. Der K und u ist nicht ohn' allen Schmerz
- In Einem sort die große Terg.
- L. Aus Lämmerdärmen macht man Saiten,
- Der Lammstort die große Terg.
- S. Zinge, wenn Sefang gegeben
- Und wenn nicht, der schweige eben.
- X. Mit F giebt's in Musik allein
- Ein einzig's Wort nur: „Xangverein“.

Der Herausgeber des musikalischen, Hypochondern sehr empfehlenswerten Büchleins, verwahrt sich folgendermaßen: Aufgekauftene und beschmutzte, oder auswendig gelehrte oder gar in Musik gesetzte Exemplare können nicht zurückgenommen werden.

Vermischtes.

Der wagrechte Strich in der Bezeichnung der Akkorde und seine Bedeutung. Nicht selten kommt es vor, daß bei Bezeichnung der Akkorde, z. B. in Chordalen, kleine wagrechte Striche angewendet sind, deren Bedeutung nicht jedermann bekannt sein wird. Ist der Strich einer Ziffer nachgesetzt, so soll diese fortgelassen: 5³ bedeutet also 3³, oder 5³, wie auch zweifels, daß der nachstehende Bassen nur ein Durchgang ist. Steht der Strich aber vor einer Ziffer, so soll die Bassnote über der er sich befindet, ein Vorbalt sein.

Auflösung der Charade in Nr. 5:

„Rubinstein.“



Sechs Nummern *) nebst mehreren Klavierstücken und Bildern, Portraits hervorragender Tonichter und deren Biographien.

Redaction u. Verlag von P. J. Tonger in Köln a/Rh.

Auflage 48,000.

Inserate die viergespaltige Roupar. - Zeile 50 Pf. Verlagen 200 Mk.

Preis pro Quartal bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterreich-Ungarn und Luxemburg, sowie in sämtl. Buch- u. Musikalienhandlungen 80 Pfg.

Alle Jahrgänge erscheinen in neuen Auflagen und sind in elegant broschirten Bänden zu 80 Pfg. das Quartal, sowie Einbanddecken zu allen Jahrgängen à Mt. 1.—, Prachtdecken à Mt. 1.50 durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.

Ueber Klavierspiel

von August Scholz, Götting.

(Schluß)

Legendeachte Individuen würden selbst bei musikalischer Begabung mitunter die Lust verlieren, wenn sie sehen, daß andere Schüler schneller begreifen und sie nicht gleichen Schritt halten können. Uebrigens bedingt der gemeinschaftliche Unterricht einen bedeutend umsichtigeren Pädagogen, weil hier in höherem Grade die Kräfte der jedem Einzelnen zugewiesenen Zeit nur durch die stufenmäßige Gestaltung des Unterrichtsmaterials ihre Ausdehnung erhalten kann. Ich denke an Musikinstitute und die haben auch öffentliche Prüfungen! Eine Nachahmung finden dieselben selbst in Provinzialstädten in den sogenannten Schüler-Matinees, gleichsam Schau-Spielen, wozu die Eltern der betreffenden Schüler von den maîtres de musique geladen werden, um sich von den Leistungen ihrer Kinder, resp. der Vorzüglichkeit der Lehrer oder Lehrerinnen überzeugen zu können. Was ist von solchen Prüfungen, quasi Matinees, zu halten?

Spiele die Schüler hierbei machen, die ihrer Technik und ihrem Auffassungsvermögen vollkommen entsprechen, so ist dagegen kein Einwand zu machen und nichts Nachtheiliges zu befürchten. Leider aber gehen viele Lehrer zu sehr darauf los, sich mit glänzenden Programmen hervorzuheben und großartige Kompositionen zu bringen. Monate lang wird dann oft die ganze Kraft des Schülers für das gewählte Stück in Anspruch genommen und schließlich nichts weiter erreicht als eine mangelhafte und unwürdige Reproduktion, die vom Publikum zwar nicht desto weniger bestaunt wird, weil das Mangelhafte stets der natürlichen Angst und Befangenheit des Schülers zugeschrieben wird. Was man aber öffentlich spielt, muß stets leicht sein als die Sachen, welche man in Gegenwart führt; denn für die sich einstellende Angst (Kampfschreck) ist bei der Auswahl der Stücke immer etwas mit in Anrechnung zu bringen. Der gesendete Beifall (Applaus) verleitet meistens den Schüler, nun selbst an seine „große Leistung“ zu glauben und in Folge dessen wird er an kleineren, seinem Standpunkte entsprechenden Sachen keinen Gefallen mehr finden; denn er hat ja dieses oder jenes

große Stück schon „öffentlich“ gespielt. Das ist ein Fehler, den sich die Klavierlehrer zu ihrem eigenen Nachtheil zu Schulden kommen lassen! Lehrer und Schüler sollten bedenken, daß der, welcher leichte Sachen gut spielt, mehr leiht, als der, welcher schwere nur mangelhaft spielt.

Ob ich gleich manches mehr oder weniger Wichtige über den Klavierunterricht gesagt habe, so kann ich den Lesern nicht eripieren, noch mancher Menschlichkeiten des Spiels — was Manche irrtümlich für Auserlesenes hält — zu erwähnen, nämlich der Körperhaltung, der Stellung der Arme und Hände und des Tonanschlags. Man sollte kaum glauben, wie sehr die äußeren Dinge zum correcten und schönen Spiel und zur Geläutebildung wesentlich beitragen. Ich beginne mit dem wesentlichsten Moment des Spiels, dem Ton-Anschlag.

Unter Anschlag versteht man im Allgemeinen die Art, wie die Tasten des Klaviers durch die Finger überbewegt werden. Von der Art des Anschlags hängt nicht allein der Wohlklang und die Deutlichkeit, sondern auch der geistige Eindruck des Vortrags ab, da bei einem reinen und ungebildeten Anschlag die feineren dynamischen Schattierungen, welche zur ausdrucksvollen Darstellung einer Composition nothwendig gehören, gar nicht zur Entscheidung kommen; die Erfordernisse eines guten Anschlags sind Leichtigkeit und Gleichmäßigkeit, gepaart mit Präzision, Weichheit und Energie. Der Anschlag ist eine Gabe, deren sich nicht Jeder von natürlicher Anlage aus erfreuen kann. Derselbe aber kann dennoch angeeignet werden, wenn man ihn einzig von den Fingern (in besonderen Fällen unterstützt vom Handgelenk) ausgehen läßt, nie aber die Kraft des Armes dazu verwendet. Daher ist vor Allem eine Lösung des Handgelenkes, mögliche Entwidlung und Ausgleichung der Kraft und Beweglichkeit der einzelnen Finger und sorgfältige Erhaltung des Fortschritts in den Fingerringen des Nervens notwendig. Nach der Thätigkeit der Gelenke und der Anschlagsmasse unterscheidet man: den Anschlag durch das Gelenk der Hand, der Hand, des Ellbogens und der Fingergelenke. Als die wichtigsten und unentbehrlichen sind die beiden ersten Arten (Hand- und Handgelenk-Anschlag) zu bezeichnen. Ihnen ist auf allen Stufen des Anfangs-Unterrichts (Elementar-Klavierunterricht) der erste Rang in der Technik einzuräumen. Die feinste und schwerste Art ist der Anschlag durch die Fingergelenke.

Trotzdem er erst auf den oberen Stufen des Spiels einer besondern Kultivierung bedarf, so ist er im ersten Unterricht dennoch nicht ganz zu vernachlässigen. Da der Anschlag durch das Handgelenk ein fehlerhaftes Spiel im ersten Unterricht erzeugt, führen nach folgender Ordnung nur drei Anschlagarten Verwendung finden:

Der Anschlag durch das Handgelenk, das Handgelenk und der Fingergelenk. Jede Anschlagart ist zunächst mechanisch, d. i. an und für sich in Uebung zu bringen, dann erst technisch, d. i. in Musikstücken zu verwenden. Die Art und Weise der Verwendung der Anschlagarten ergibt sich aus der Natur derselben. Ein harter Ton werde durch eine große Anschlagsmasse (dem Handgelenk), ein schwacher Ton hingegen von einer kleineren Anschlagsmasse (dem Fingergelenk) ausgeführt. Einem harten Tone entspricht ein langer, einem schwachen Tone ein kurzer Anschlag. Ein Legatepiel erfordert naturgemäß den kleinen Fingergelenk-, der große dagegen den Handgelenk-Anschlag, der zumest in gehaltenen Tönen und Doppelgriffen seine Verwendung findet. Nach diesen Rücksichten wären die Anschlagarten in Anwendung zu bringen. Ueber Körper- und Handhaltung des Spielers zu bringen, finde ich für unnöthig, da jede gute Klavierschule diese Sachen genügend behandelt.

Ich schließe meine Betrachtungen, und wenn ich auch das Thema nicht erschöpfte zu haben wähne, so würde es mich doch freuen, manchem Leser diese oder jene Anregung zur Pflege der edlen Kunst des Klavierspiels gegeben zu haben.

Ludwig van Beethoven.

Nachträglich zur Aufführung des Beethoven-Denkmal in Wien.

Jupiter, der Gott der Götter und der Lenker der Geschicke,
Sah im Rathe mit den Sinnen und mit sel'gem Feuerblitz

(Der auch strahlend kann verflünden edler Regung
garte Triebe
Wie des Himmels, so der Erde Schöpfes — als
gewalt'ge Liebe) —

Sprach Er zu den Seinen allen (die entzückt mit
sel'ger Wärme
labten sich an seinem Worte, gleich dem Heiß der
Strahlenjonne):

„Kinder, wir im Reich des Ebens und im reinsten
Höterleben“
„Wollen And're auch erheben zu der Gottheit schäufstem
Streben“ —

„Seht die armen Erdenkinder, wie sie kämpfend stets
gerungen.“
„Wie das Glück des freien Hühlers, selbst in Glend,
sie durchdrungen —“

„Einen Genius will ich senden, der im Reiche der
Gedanken“
„Und des menschlich freien Hühlers sprechen lehrt sie
ohne Schranken“ —

„Der sie in das Land der Schönheit einführt, um mit
Höterhänden“
„In der Töne Macht und Klarheit ihnen Göttliches
zu senden“ —

„Zaubernd schafft neue Welten, um sie in dem Reiche
der Töne“
„Und der, selbst im Kampf und Ringen, lehre sie das
ewig Schöne!“

Sprach's, und wie die Höterworte sind erfüllt an
Deinem Dichten,
Wie Du kamst, der Seele Dunkel mit der Freiheit
Strahl zu löschen —

Kämpfend mit dem Vint des Herzens, doch der Se-
hns von Allen —
Ja, da mußte jeder Zweifel wie in totes Nichts zer-
fallen —

Du bist der erwählte Genius, der von den Geweihten
Allen
Trägt der Schönheit höchste Zierde, auf dem Haupt
die Sieges-Palme!

Ob noch lebend, ob im Erze sie versteinert Du ge-
wunden,

Du hast in dem Herz der Ethen ewig Deinen Platz
geschunden!
Franziska Lomtano.

Beethoven's Sonate Opus 10. F dur.

Erster Satz.

Heiter, wie in milden Tagen
Uns die Frühlingssonne lächelt,
Lebt ein jugendliches Leben
Von des Jovis Reich umschützt.
Ahnst noch nicht des Schicksals Stürme
Und der Kämpfe schwere Sorgen,
Hüßst sich sicher und voll Wärme
An der Zukunft Schoß gebozgen.

Zweiter Satz.

Und zum weichen Fühlen
Steigert sich dies reine Leben,
Als wenn Genien niedersteigen,
Seine Wiege zu umschweben.
Und in zauberische Träume
Schaukeln sie das Kind der Wärme,
Wenn des Mondes Silber-Sichel
Aufgeht nach des Tages Sonne.

Sieh, das ist ein Hühler, Sehnen,
Wie von Blumeneis umwoben,
Als wenn Eisenreigen schweben
Und im Nebelsthor zerstoßen.

Dritter Satz.

Und zum neuen Freudentaumel
Ist erwacht das süße Leben,
Um der Lust des jungen Tages
Willenslos sich zu ergeben.
Neckisch steigt ein Ländlein, Kosen
Kindlich spielend auf und nieder
Und im ganzen Welt des Meisters
Spielt das Jugendglück sich wieder.
Franziska Lomtano.

Au Beethoven.

Der wirre Traum des Lebens ist vorüber,
Umhängt mich Deiner Töne Hauermarkt;
Ein lichter Glanz füllt mittelvoll darüber,
Aus dumpfer Nacht die Seele wohl erwacht,
Und läßt sich willig mit den Tönen tragen
Weit in die dämmende Unendlichkeit.

Ist es der Gottheit lichtumflößte Nähe,
Ist das Gefühl, ach, meiner Nichtigkeit?
Ist es ein tiefes unbefangenes Wehe,
Was meiner Seele die lichten Schwingen leiht?
Es ist Dein Geist, der heilige Höterknoten,
Der träumend ruht in Deinen Armen:
Dein Herz wird andachtsvoll und weinetrunken,
Des Kammers bleiche Schatten eilen sich'n.

Gezeiten seist Du edelster der Meister!
Anbeugend neigt vor Dir sich eine Welt,
Sie knecht Dich zum König großer Geister. —
Bewundernd, betend vor Dir niederfällt
Manch starrer Herr, das wohl dem Stein geglichen
So kalt und hülter es auch oft erschien,
Bei Deinen Klängen ist das Eis geschmolzen,
Wenn abmügende Schauer es durchziehen.

Man fühlt der Gottheit unerschrocken Warten,
Die Offenbarung uns, den Menschen, gab,
Denn wird Dein Name ewig hoch gehalten,
Du wirst gefeiert über Tod und Grab! —
Und ewige Kränze werden Dir gewonnen,
Ob Jahr auf Jahr die Ede Zeit vertritt,
Dein Ansehen wird es der fernsten Zeit bekunden,
Daß Deine Werte unvergänglich sind.

Richard Frank.

Die Tonkünstler-Versammlung in Baden-Baden.

Von Ludwig Kohn.

Getreu ihrem Zweck, Kunstwerke aller Zeiten und
Stile vorzuführen, hat die diesjährige Tonkünstler-
versammlung des über die ganze gebildete Welt ver-
breiteten und unter Völkern Regende, Allgemeinen
Deutschen Musikvereins“ auch wieder ein sehr mannig-
faltiges Programm aufgestellt.

Der 14. Mai brachte als Vorfeier Weichheimers
neue Oper „Meister Martin und seine Gesellen“. In-
teressierte man sich schon wenig für all den Lärm, den
die Kisterburden da machen, so begreift es sich im
Grunde doch weniger, warum das Ganze in Musik
gesetzt ist, und gar auf solche pretenstliche Weise. Talent
ist vorhanden, aber mit Kanonen nach Schafen schießen
zu sehen gehört nicht zu den Dingen, die uns ernst
lassen. Den 23. abends eröffnete, wie dies jetzt häufig
so sein soll, R. Wagners Kaisermarsch. Das hingu-
gegebene Programm sagt, Wagner habe eine Empfangs-
musik für die Truppen schreiben wollen, die von Paris
beimehren, sei aber an den „Dispositionen“ gescheitert,
die hierzu bereits gemacht wären. Dies wird wahr
sein. Die Anregung zu dem Marsche selbst aber hat
ihm einfach — die Verlagehandlung der „Edition
Peters“ gegeben. Seine einschlagende und zur Feier
würdig vorbereitete Wirkung betätigte er unter Weich-
heimers Direction auch diesmal. E. F. Taubert folgte
mit einer Ballade für Orchester, die den hergebrachten
Styl glücklich und fein wiedergibt, ohne uns jedoch
mit dem eigentlichen Schauer, Jauchens und Schreden
des Gegenstandes zu erfüllen. J. Hartmann ist ein
Däne, man merkt es an dem rhythmischen und har-
monischen Detail seines Violoncellkonzertes, das eben
auch nur hierin sein Interesse hat. Ge spielt wurde
dasselbe durch Friedrich Grötmacher in voller Meister-
schaft. Fräulein Goldfischer vom Karlsruher Theater
sang Weichheimers „Räuberbraut“. Chamisso's Ballade
sang Weichheimers „Räuberbraut“. Chamisso's Ballade
hat etwas echt Dramatisches, dieser Eindruck des Ge-
dichtes wird hier nicht geföhrt, aber auch nicht besonders
verleitet. Gleichwohl hat manches Konzert um diese
Verzierung des Gangesloses froh sein. Schulz-
Schwerin gab eine Ouvertüre zu Goethes Tasso. Er
spricht seine Sprache geläufig, legt uns aber gar nichts
Besonderes in derselben. Von der Dichtung war ein
gewisser eel gehaltener und melodischer Ton ent-
lehnt, im übrigen aber geht das Stück so matt aus
wie diese selbst, die aber wenigstens in ihrem Verlaufe
so viel Reichtum an Geist und edler Anschauung
gebracht hatte. Ganz im Gegenjabe dazu hat der be-
kannte Franzose St. Saëns eine Verbe in dem Konzert-
stück für Violine, das G. Solander von Berlin in

der entsprechenden Weise energisch ausführte. Aber
auch hier bleibt nicht eigentlich ein Eindruck nach. Er
lebt da mehr äußerlich als innerlich, und dies verleiht
die Musik nur, wenn dann auch irgendwie wie bei den
großen Werken des polyphonen Stils der ganze Kosmos
wieder sich vor uns aufzubauen scheint, nicht in solcher rein
homophonen Weise eines Konzertsstückes. Ihren Glanz
nach technischer Seite hin kann die Violine baggen
hier sehr entfalten. Wieder im vollen Gegenjabe dazu
erschien hier des Russen Borodin Sinfonie Nr. 2
(Es-dur). Da ist nichts Conventiöelles, alles junges,
frisches Blut und eigenes Naturreich. Der erste Satz erreicht
war nicht dessen erforderliche Würde und Gebalis-
tülle, aber wir sind doch durch diese uncopyierten Rhythmen
und die häufige Bearbeitung des an die russische
Primal anklagenden Themas unausgesetzt interessiert.
Der 2. Satz aber, Scherzo genannt, ist wirklich und
ganz ein solches im vollen Style des Genres. Eine
liebenswürdige Ungeuerlichkeit legt sich hier über manches
barocken Bergedachte hinweg, läßt die Mittel- und
Hindglieder der Accorde einfach aus, führt gleich
einem freien Jaidereise mit fliegender Wähne aufs
Ziel los und — erreicht es. Wir aber flachten in die
Hände und lachen, daß es noch so gesunde Natur giebt
in unserer getreuen europäischen Kultur. Da springt
der Humor hervor, wie ihn das junge frohe Leben
gebiert. „Viel Lärm um nichts“ war Weichheimers
Oper, hier wenig Lärm und erlaunlich viel Leben,
beim zweiten Hören wirkt dies noch glühender, alles
athmete wohl auf und der Beifall regnete. Noch über-
mühter war das Finale, das einem fuzgen an den
träumlich melancholischen Orient anklagenden An-
dante folgte. Da ist Kältheit, ja Kältheit aber mit
Geist und edler Naturerregung. Diese Symphonie wird
bald über alle Konzertbühnen Europas geben und die
Kulturnationen in ähnlicher Weise berühren, wie einst
Haydn Symphonien den geschmühten Conventen
der Musik in Wien, Paris und London über den Dausen
warfen. Die Russen können etwas in der Musik, wir
werden bald völlig mit ihrem Dasein zu rechnen haben,
wenn es sich um Kunst handelt.

Diesen Borodin hat uns Völk geschenkt, dessen
Alderauge ja künstlerisch allüberall schauend walzt.
Ihm selbst hatte das Directorium nur Stille aus
dem „Christus“ abgrenzen vermocht, er will jeden
Ansehen vermeiden, als sei der Verein seine Domäne
auch für das eigene Schaffen. „Oratorium“ hat er
das Werk genannt, aber nicht einmal der Weichas bietet
sichere Analogie für Art und Charakter des Werkes.
Es sind hier in rein epischer Weise die Hauptmomente
der Entstehung der Religion in mächtigen Monumental-
bildern aufgestellt, die jedes Subjective und Persönliche
fern halten und uns so den Weltinhalt dieses größten
Menschheitsgeschicknisses darstellen. Wie Bach an dem
Choral, so hielt sich Völk hier an die Intonationen
seiner Kirche und was dieser weiter das Volk auch an
unmöglichen Spenden gereicht hat. Gegeben ward
die instrumentale Einleitung, ein gleich starker Soloist
grau in grau gemaltes Bildnis des Ganges teils
polyphonen teils rhythmisch aus der Antiphone Rocate
coeli entwickelt und ursprünglich in ein instrumentales
Hörenspiel überführt, aus dem hier nur die Schluss-
abzähl mit ihren erwartungsvollen knappenden Dreifangs-
folgen genommen wurde. Die Verführung des Engels
wird von einem nicht reitativischen Solo im sog.
Collocaten der Kirche eingeleitet, ihm antworten die
Hörten, dann die Engelshaaren und wottung und
mächtig zugleich erklingt in schwebendem und dann in
draufendem Tone das Gloria in Excelsis. Die Hörer
waren stumm in Eingebung und dann selbst brastend
laut im Beifall. Weit aus charakteristischer sind die
„Seligkeiten“, für Bariton solo, Chor und Orgel, für
welch letztere hier zwei Harmonium tritonen mußten.
Keine Art bisheriger Musik giebt hier einen Maßstab
an die Hand. Es ist das Stück ganz aus seinem
eigenen stiftlichen Stoff entwickelt, aber aus ganzem
Holz geschnitten. Ueberstrahlende Harmoniehöflichkeit
und Accorbfülle halten uns stets in der größten Auf-
merksamkeit und Anteilnahme, der Aufbau des Ganges
aber zeigt die gleiche Meisterhand wie das Detail. Die
schwerfällige Verführerchorat der bestmöglichen mo-
dernen Kirchencomponisten ist auch hier zu einer her-
lichen Durchsichtigkeit und lebenden Dramatik gebracht.
Dieser Stil ist neu, modern im guten und besten
Sinn. Das Tu es Petrus (Gründung der Kirche)
aber singt wie Donner ein. Die Zukunft des Christus
ist die des Nibelungenrings. Das wird niemandem
zweifelsfrei sein, der die 4 Stücke geföhrt hätte, und
mühte es ihm auch erst der draufende Beifallsturm
und Hervorruf beistimmen, der auch hier nicht auf sich
warten ließ. Das war der mächtig glänzend ver-
laufene 1. Tag des Baden-Badener Festes.

Wandelte Borodin wenigstens in der concreten
Ausfüllung der Form frisch und frei die Spuren Ber-
lioz und Liszt, die selbst hauptsächlich auf dem „letzten
Beethoven“ saßen, so leitete uns das 2. Concert vor-
wiegend die Bahn Mendelssohn-Schumann. Da ist

alles so traditionell handfest gegimmert, regulär i Säge wie der Fuchs die 4 Speere stellt, um sein Haus zu bauen, und meist ist auch nicht viel mehr vorhanden als diese eigenen 4 Füße, die er in Ermangelung von Besitz und Vermögen sich auf den Rücken legend in die Höhe streckt. Ja wäre nur soviel eigene Natur vorhanden wie bei jenem Kuffen, der doch seine Natur weder zum Kaufen verwendet und uns bei seinem Zagen aufmerksam in Altem erbält! Aber des Karstern-Hopelapellens Desseff Quinett für Streichinstrumente! Als ständen wir noch in der goldenen Ära von Beethoven's Septett! Und ja wird vermieden, nur einen feinsten Schritt vom hergebrachten Weg zu machen, der eine hübsche Naturblüte bringen könnte, denn man könnte, wie der Landsmann, den der barmherzige Samariter endlich rettete, unter die Räuber fallen. Recht freundliche Töne sind dies alles, aber auch so wohlgelegen ausklingend, daß man glaubte, da geht so ein wirklich geliebtes jüdisches Kind seinen zur Freundin auf — Raffaele. Wendelsohn war seinerzeit notwendig vom contrapunctirenden Bass wie vom italienischen Klangschmelzerei zu euren. Aber ihn, der Mozart und den ersten Beethoven copierte, nochmals zu copiren, erscheint noch heute etwas überflüssig. Dieser Tadel trifft auch A. Rubinsteins F-moll-Sonate für Pianoforte und Violine, in welcher welcher Hermann Müller zum erstenmal in diesen internationalen Versammlungen die vom ihm erkundete, herrlich klingende Viola alta vorstellte. Es ist dies Op. 49, also schon in die spätere Zeit des hochbegabten Componisten fallend. In der That weiß er uns stets an sein Gespräch zu fesseln, während man bei Desseff stets auf neue sich die anderen, d. h. eigenen Gedanken arrapirt. Allein es sind doch in Grunde nur geistreiche Dehors und Auserlesenen, und das Ganze läßt daher mehr nach näherender Substanz bedürftig, als von erquickendem Stoffe befeuchtet sein. Das Gleiche galt von den 4 Speeren des jungen Cornelius Rüben in Baden-Baden, einem Klaviertrio Op. 9 in G-moll. Allein der Mann ist jung und rehet noch wie ers von Anderen geniet. Da obenreißt gibt ein gewisses freies Naturell und liebenswürdiges Problem ihm das Recht mitaufzupreden und uns die Hoffnung, daß er vorreitet und auch die 4 Sätze überwindet, die ja Beethoven selbst schon als nicht absolut notwendig constant hat und Vitz selbst namentlich in Konzert-Kompositionen glücklich zu einem einheitlichen rhythmisch-geistigen Verlauf zu concurrenzen wußte. Gehangen wurden in diesem Concerte noch Chamisso's „Dolorosa“ in Komposition des kürzlich verstorbenen Adolf Zentke, ein Werk voll Charakteristik und unwillkürlich ergreifender Stimmung, und zwei Lieder von Julius Krieger, die sich gerechten Beifalls erfreuten.

Dieser Dirigent des Wilt'schen Vereins in Frankfurt a. M., der voriges Jahr den ganzen „Christus“ aufstellte, eröffnete das 3. Konzert mit zwei Orgelwerken von S. Bach in der evangelischen Kirche. Es folgten 2 geistliche Lieder für 4 Solostimmen von Albert Beder, dessen sonnenleuchtender vom vorigen Jahre in Leipzig so unbewiesenen Erfolg hatte. S. Bach ist ein erhabenes Vorbild und zeigte er namentlich den so innig durchdringenden Gemütsboden des deutschen Choralen. St. Saens aus Paris erschien mit Cantiques bretons in Form einer Hymne. Doch wirkte trotz solcher äußerlichen Volkstheologie S. Krieger's Fantale in Cis moll (Op. 38 Nr. 1) ungemein eindringlicher; der sonst gar schwelgere Compontist zeigte sich hier sogar ziemlich berechtigt in Handhabung der überkommenen Formen. Das Werk ist zu empfehlen. Ebenso ein Adagio religioso, für Cello und Orgel (Op. 1) von A. Wolfmann in Dresden, es hat viel Sinnigkeit. Mehr einem alten Schreibeis mit leeren Schabladen ähnlich sahen dagegen die sieben Cantiques français von Denjot aus dem 16. Jahrhundert, die der 1853 geborene Verfasser komponist Pierre François Boely gesetzt hatte. Es war darin eine eigenthümliche Mischung von Alterthümlichkeit und Modernität, Schale und Natur, geistiger Freiheit und Kirchlichkeit, auf welcher die nächste Nummer recht nobel wirkte. Peter Cornelius, der Wisse des großen Wäters und ebenfalls schon mehrere Jahre ist, war ein Schüler Liszt und zugleich an Wagner's Musik herangekult. Seine Begabung war mannigfaltig, auch dieses „Vater unser“ ist von ihm selbst gedichtet und zwar mit wahrer Innigkeit und schöner Behandlung der Sprache. Noch mehr tritt aber das Gemüth des Künstlers in seinen Tönen hervor und die beiden Lieder, die wir hier hörten, ließen uns den frühen Tod des Künstlers aus Neue beklagen. Seine Religiosität war die Grundlage seines Wesens, an der keine künstlerische Phantasie ebenso Nahrung wie Gattung fand. Zum Schluß wieder ein Franzose und gar ein moderner, Organist Guilmant in Paris, mit dem 1. Satz einer Orgelsonate. Da ist nun eine andere Klippe: die traditionelle Form ist allerdings aufgegeben, aber keine neue geistige Intention gefunden, die uns zwingend bannt und ein logisches Gebäude vor uns aufreicht. Wir fielen die

Gewerbausaustellungen mit ihren Zimmereinrichtungen ein, alles sehr modern und voll Schick, aber bloß äußerlich. Auch dieser Tag aber hatte einmal wieder ein Stück Kunstproduction aus verschiedenen Zeiten und Ländern vor uns ausgebreitet.

Das große vierte Konzert vertiefte bei überfülltem Saale sehr lebhaft und glänzend und sah zum Schluß auch die deutsche Kaiserin. Berlioz's Ouverture zu König Lear hat Einzelheiten, die an den mächtigen König wie an seine geliebte Tochter Cordelia deutlich erinnern und uns zeigen, daß der Franzose nicht ohne Gefühl für die tiefen Gemüthsquellen ist, aus denen bei den Engländern sich die ergreifende Tragik gebat, die wieder eine Lebensquelle aller modernen Musik wie Poesie geworden ist, — als künstlerische Ganze ist es zu sehr in Einzelheiten zerstückt und rechtferigt als Jugendwerk das harte Wort, welches Wagner bei seinem ersten Aufenthalt in Paris um 1841 über Berlioz schrieb: er ermangele alles Schönheitsfinnes. Das folgende folgende Werk, die Gesangsarie La captive von B. Hugo freilich machte gleiches wieder zu Schanden, — es ist vielleicht zu schön oder wenigstens zu innig und zart für einen so großen Konzertsaal. Man glaubt kaum, daß ein französisches Gemüth Gemüthsüberführung fähig ist, und die Flügel der Charakteristik sind an manchen Stellen geradezu entglückend. Berlioz wird noch stark auf die Musik einwirken, auch bei uns Deutschen, denen er in Beethoven sein bestes Pfund verbaute.

Ein energisch lebhaft vorzügliches Werk ist St. Saens's 1. Konzertstück in C-moll. Er behandelte den Fagott als dessen Herrn und Meister, und ebenso „kurz angebunden“ war die Composition selbst. Da ist die Auscheidung von zu viel flammendigem Phantasiewert kurz und gut vollzogen und das Ganze unserer raider abnehmend Zeit gemäß auf einen engen Raum concentrirt. „Die wir die wir Frankreich schenken“, heißt's in Wagner's Kaiserhochzeit. Man merkt aber, daß sie dennoch da sind, diese Franzosen, und es ist gut so. Denn solche Freile und Energie, die gegenüber des „Ich lies und besäße“, das der deutsche Philister ausübt und predigt, sehr wohlthunend, und wenn auch nicht gerade Felle, es ist doch unausgezeichnet anhaltende freie Entwicklung des Geistes und der Taten da, was sehr doch. Den denkbar größten Gegensatz bilden hiergegen die beiden Orchesterstücke zu „Romeo und Julia“ von dem Wiener Graf Duxen. Es ist nicht zu leugnen, dieser Deutsche kennt die Quelle, aus der Spätpoesie geflossen hat, persönlich als ein Franzose sie kennen kann. Allein er läßt sich in seiner Gemüthsinnigkeit zu sehr geben, schwelgt in höherer Lage in sich selbst, als Dritte und zwar ein großes Konzertpublikum es aufzunehmen gewillt sind. Mehr als diese „Liebesnacht“, die der Länge nach nicht der Nachvollziehbarkeit des Dichters, sondern dem wiserischen Norden angehört, entsprach „Julia's Schattung“ der nachthuenden Würde ihres Gegenstandes, und man ahnt in der seelischen Begeisterung des Trios dieses Marquis die Alle wieder lebende Verführung, welche dieser Tod den Montecchi und Capuletti wiederbringen muß. Gernsheim's neues Violinconcert (Op. 42 Dür) fällt nicht gerade eine Pille aus, wird aber so, wie Jean Beder es ausführt, sich liberal Eingang verschaffen, denn diese Sprache ist jedermann gewohnt und versteht sie daher leicht. Es werden ja nicht stets und überall die „verborgenen Tiefen“ verlangt, aus denen dieser andere Menschheitsstrom, die Musik, quillt. Vitz's „Jeanne d'Arc vor dem Scheiterhaufen“, Dichtung von Alexander Dumas Vater, führt uns wieder auf die „Höhen, wo die Freiheit wohnt“. Das „Ich steig hinauf zum Jammerthum“ ist zum antichristlichen musikalischen Motiv des Ganzen geworden, denn der Grundzug des Gedichtes ist eine Erhebung über Schmerz und Tod in dem Bewußtsein: „Doch Frankreich habe ich befreit“. Kaiserin Marianne Brandt aus Berlin mußte diese dramatische Scene wirklich zu einer solchen zu gestalten, es werden aber gar viele Mezzopiano in ihrer musikalischen Haltung und Sprache zeigt. Wieder ganz den Franzosen befreundet St. Saens's symphonische Dichtung „Phaeton“. So malt Delaroch glänzend und geistreich, ja oft frapierend wahr, und die Musik hat die dynamischen Mittel, Aussehen und Bergehen deutlich zu malen. Es ist ein kleines Meisterstück, dieser Phaeton, den Zeus's Stöße vom Sonnenwagen in die Tiefe des Todes schleudern. Freilich darf nicht darauf A. Wagner mit dem eigentlichen seiner Werke, mit „Tristan und Isolde“, folgen. Man hat die Gesamtsinnung von „Werther's Leiden“ poetisches Gift genannt, und wirklich hat diese Jugendbildung des wunderbaren Menschenkenners etwas, das all unser Blut in volle Sährung zu setzen und wenn der Körper nicht die Lebensenergie hat, es in Fiebergluth aufzuheben, wohl ihn selbst rasch oder allmählich zu zerstören vermag. Was ist aber Werther's Leid gegen Job'schen Sehnen? Bei Goethe schmeckt immer noch die Sentimentalität durch, die das eigene kleine Ich mit der Welt und ihrer Notwendigkeit vernechtet. Hier

ist diese eberne Notwendigkeit in der That als eine Noth des Individuums, als eine juchstbar vermehrende Noth eintretend, in Tönen dargestellt, für deren Macht und Kraft uns nur Spätpoesie und Beethoven einen Maßstab der Beurteilung geben. Die furchtlich zwingende Noth der Liebe, die dringender ist als selbst das Leben und so hundertfach gar dieses selbst zum Opfer werden, ist nirgends auch nur annähernd im großen monumentalen Style der Dramatik so zur erschütternden künstlerischen Wahrheit geworden wie hier, und nichts ist, wenn man diese Töne des Wertheles zum Testen hört, jasklicher und natürlicher, als daß diese Felle ihr Leben ausbrennt mit dem Worte: „Ertrinken, versterben, unermüdet, höchste Lust!“ Ist dem tiefer fühlenden Gemüthe das Leben selbst schon ein echter Zwang, daher auf allen edleren Geistern ein eigenthümlicher Zug von Melancholie liegt, so ist diese Noth der Liebe gewiss das, was uns am meisten außer uns legt, uns selbst eintüft und in seiner unüberwindlichen Leidenschaft uns dennoch zwingt, uns selbst aufzugeben, wenn wir ihr nicht folgen können. „Tod aus Liebesnoth“ ist das Thema der drei poetischen Dichtungen der Welt: „Romeo und Julia“, Werther's Leiden“ und „Tristan und Isolde“. Es wird noch eine Weile hergehen, bis dieses „poetische Gift“ Wagner's den modernen Kulturförser Europas durchdringt. Dann aber macht er auf's neue einen heilsamen inneren Reinigungsproceß durch. Keiner der Lebenden versteht den inneren Geist unserer Gammelerzeiten nach dieser Seite hin so, wie Richard Wagner. Seine Werke sind in gewisser Hinsicht die Physiognomie unserer Zeit.

Den Schluß des Concertes bildete die Wiederholung der 2. Chöre aus „Christus“, die den Meister selbst abermals vor das Angeficht der laut Beifall rufenden Konzertgenossen trieb. Es war ebenfalls ein stiller Abend, man süßte sich zu einer Zeit gebend, welche sehr und vorwärts schreitet. Zum Ausdruck kam dieses Gefühl auch in Worten, als nach der glänzenden Illumination des kurgarten die Freunde sich zur geselligen Vereinigung zusammenfanden: es war A. Wagner's Geburtsstich und er selbst hat ja 1876 in Bayreuth zu Vitz angeregt: „Oder Dich, edler Freund, kenne noch heute kein Mensch eine Note von mir!“

Der Höhepunkt des Festes erwies sich in den fünften und letzten Concert, einer Kammermusik Matinee in den glänzenden neuen Sälen des Kurhauses als höchstschritten. Warum nicht, wenn man von Klavierpielen absieht, keine erquickende Kammermusik mehr? „Es ziemt keine Gesellschaft mehr“, flage nach 1870 eine russische Dame der hants volere, deren Vater dem rheinischen hohen Adel angehörte, während sie selbst als Gemahlin eines großfürstlichen Fürsten in Paris Napoleon III. auf den Thron hatte erheben helfen und wie ich selbst hier in Baden-Baden es erleben konnte, die nahe Freundin unseres Kaisers und der Kaiserin war. In der That ist die Gesellschaft, welche die musica da camera schuf, nicht mehr vorhanden. Es war die geistvolle Verbindung edlerer Geister, welche die „Renaissance“ auch in rein menschlicher Hinsicht vertrat und in sich keinen Standesunterschied kannte. Heute beruht das Demokratie und wenn man will das Samselotische, und freies unbefangenes Naturell ist an die Stelle der conventionellen Sitte getreten, die früher zugleich das Gewand höherer Bildung war. Heute kann Einer ein gesellschaftlich wenig gebildeter Mann und doch ein „großer Gelehrter“ sein, ja die hergebrachte moderne „Bildung“ schließt nicht davor, höchst geistes und langweilig zu sein. Ich fürchte, daß das Preisquartett von A. Bungen, welches dieses fünfte Konzert eröffnete, noch zehn Jahre in Deutschland und eben so viel Jahrzehnte in England gefüllt. Und dies letztere, obwohl England vor drei Jahren mit solch hinreißender Gemüthsbeilehnung die Schöpfungen Wagner's begrüßte, die einzigen, die heute des wirklichen Genius dieser Nation, so weit er noch lebt, ganz würdig sind. Allein genügend sind die in Londoner Fachblätter angezeigten Musikalien, um erkennen zu lassen, daß John Bull hier noch später aufsteht als der deutsche Michel. Wie müssen die Preisrichter beschaffen sein und noch wie mehr die concurrenden Werke, daß solch ein „Bart“, „Preisquartett“ heißt! — „Freundliche Musik“ ist dies auch, und so anständig wie möglich; aber ist dies die Consecration von Teuten, deren Geist und Gemüth gebildet genug ist, um das höhere und Edlere unseres Geschlechtes seinen Augenbild zu vergeffen? Ich lobe mir den Wunsch, — im Festgewande englischer Erscheinung vergißt er nie, daß der Mensch zur Freiheit geboren und wirklicher Geist an sich frei ist. — Vierter folgten, — nur zwei: „Es muß ein Wunderbares sein“ und „Jugendbild“ hielten. Sie waren von Vitz. Eschardowits macht seiner Nation Ehre, aber noch mehr einen an Leipzig erinnernden Schalk. Variationen Op. 19 No. 61 Ich möchte die übrigen fünf Nummern nicht kennen lernen. Einer Polonaise aus „Jewgeny Onegin“ hatte Vitz's Arrangement einen Glanz gegeben, wie ein Goldstein einen Edelstein minderten Wertes umrahmt. Dann kam Hans Huber aus Basel. Es klang, was er lang,

aber hausbaben und dagesewen waren alle drei Sologuartette mit Klavier à 4 mains. Warum hören die Leipziger Schüler nicht zu componiren auf? Den Schluß bildete Brahms' Sextett in G (Op. 36). Hier ist ein hochberühmter Name. Ich würde mich der Verstimtheit, die von einem solchen Werke herrührt, nicht freuen. Allen Respekt vor der Schule, aber dieser Johannes ist es wahrlich nicht, der aus ihrem „Gedicht“ ein „Evangeliem“ hergeleitet hat, das uns die Seele von „Ist frei und in freudem Dainingsgefühl erquickt. Die wonnige Natur dieses Baden-Baden, die mir von dem Walle meines „Hotel Stadt Baden“, auf's Papier hin lachend, hat mit in solchen Urteilen den höchsten freien Sinn gefächert, den sonst ein „deutscher Professor“ nicht zu haben pflegt.

Die Sängereinfahrt nach Brüssel.

Einen solchen Triumpbzug, wie ihn der Wiener Männergesangsverein unternommen, solche Trophäen, wie sie derlei aus dem schönen Lande der Belgier mitgebracht, ist kein anderer Verein im Stande aufzuweisen. 220 Sängern, wahre Oesterreicher, fahren zur Brant des Kronprinzen, um derselben an ihrem Geburtsfeste eine Serenade darzubringen. Ein herzlich Abschiedsgruß wurde ihnen zu Theil, als sie am 18. Mai Morgens von Wien abfuhren. Verwandte und Bekannte fanden sich am Westbahnhofe ein, um den fahrenden Sängern nochmals glückliche Reise zu wünschen. Am 19. Mai waren sie in Mainz und Nachmittags kamen sie mittelst Dampfschiffes nach Köln. Dort wurden sie von dem Kölner Männergesangsverein und einer großen Menschenmenge erwartet. Die österreichische Volkshymne wurde von einer an ihrer ansehnlichen Kapelle gesungen, während das Best der Sängern mit Hoch-Rufen empfing. Nachdem nun der Kölner Männergesangsverein Wendestehens: „Ihren Wandermann“ gelungen, insinuirten die Wiener ihren Wahlpruch: „Frei und treu in Lieb und That“. Der Chorus des Kölner Vereins „L. v. O. Graumann“ hielt die Begrüßungsrede, hob dabei die große Bedeutung der beiden Vereine für die Pflege des deutschen Liedes hervor, und riefte nach Sitte der Rheinländer den goldenen Pokal den Wienern. Dr. Döschbauer beantwortete die Rede, welche er mit einem Worte auf das Gedeihen des Kölner Vereins schloß. Sodann zogen die Wiener Sängern unter Vorantragung des Marsches und unter den Klängen des Radetzky-Marsches durch die Stadt, beim Defenken Friedrich Wilhelm III. vorbei, zum Kölner Dome. Hier wurde nicht gegungen, da vom Dampfschiff zu Winkeln die Gesangsvereinsleiter unterlag waren. Um 4 Uhr fuhren die Sängern ab und kamen nach Lüttich, in die erste Stadt auf belgischen Boden. Der Empfang war hier ebenso impopulär als herzlich. Viele Häuser trugen Fahnen. Bürgermeister Mettard-Bayer sprach in seiner Rede die Ergebnisse der Belgier für die herrschende Dynastie aus, Döschbauer betonte, daß das österreichische Kaiserhaus und das Volk eine Familie sei und daß es die Wiener besonders freue, die Belgier baldigst als Bundesvölk betrachten zu können. Unter stürmischen Applaus und unter Klüngung des Wahlspruches erfolgte die Abfahrt nach dem eigentlichen Ziele, nach Brüssel. Hier wurden sie vom künftigen Adjutanten Kapitän Donnay, Graf Chotel und den Gesangsvereinen von Brüssel erwartet. Bei Einfahrt des Zuges erkante die österreichische Volkshymne. Capitän Donnay trat sodann auf Döschbauer zu, um ihn im Namen des Königs zu begrüßen, auch Graf Chotel begrüßte sie mit einer Rede, die mit einem begeisterten Hoch auf die Brant des Kronprinzen endete. Der Platz vor dem Bahnhofe war elektrisch beleuchtet. Hier erfolgte der Triumphzug, der Einzug in die Stadt. Wablich ferne war der Anblick der Straßen. Ueberall elektrische und bengalische Beleuchtung, Flaggen in belgischen und österreichischen Farben, tausende von Lampenstrahlen von allen Vereinen und Anstalten Brüssels. Es war dies ein Fest, so begeistert und impopulär, wie es die Brüsseler schon seit Jahren nicht gesehen. Der dem Hotel de Ville löste sich sodann der Zug unter den Klängen der österreichischen Volkshymne auf. Doch nicht allein der Sängern waren es, denen die Festlichkeiten galten. Ein Theil ist den Vertretern der Wiener Blätter zuzuschreiben, denen die Brüsseler Presse ein großes Banquet gab. Nachdem am 20. Mai Vormittags die Rede abgehalten, erfolgte Nachmittags die Ovation im künftigen Schloß. In acht Tramway-Waggons fuhren sie hin, auf dem ganzen Wege bildete das Publicum dichtes Spalier. Das Schloß Valet erinnert an Lagenburg bei Wien. Die Sängern durchschritten nun den prachtvollen künftigen Park, vom Kapitän Donnay geführt. Endlich kamen sie beim Schloß an, wo Invaliden aus den belgischen Freiheitskämpfen saluirtren. Man führte die Sängern nun in

den Wintergarten, eine große Gallerie, die in eine Rotunde von 150 Fuß Durchmesser endete. Hier war alles schon von reichbedachten Kammerbedienten zu ihrem Empfang hergerichtet worden. Nachdem die Sängern in Ordnung waren, wurde der Hof benachrichtigt, daß das Konzert beginnen könne. Der Einzug der künftigen Familie fand nun in folgender Weise statt: Voraus die belgischen Heischarzen, Baron Drice, Comte d'Anethan. Sodann Kronprinz Rudolph, die Prinzessin Stephanie am Arme stehend. König Leopold mit der Königin und der Prinzessin Clementine. Ihnen folgten Graf Chotel, sämtliche belgische Minister, Oberbefehlshaber Graf Bombelles, Heisbomen, Würdenträger und Offiziere. Der Kronprinz trat nun vor, vernichte sich herzlich und nahm von Döschbauer das Programm in prächtiger Enveloppe in Empfang. Er sprach nun: Es freut mich sehr, daß Sie die Ersten sind, welche hier zeigen, was bei uns in Hause Sitte ist und daß alle Oesterreicher eines Sinnes sind. Eine große Familie zu bilden. Ich danke Ihnen, daß Sie gekommen sind. Zum ersten Male sind es Landesleute, denen ich meine Brant zeigen kann. Nach diesen Worten legte sich das Brautpaar auf seine Plätze, der Kronprinz Rudolph in der Mitte, rechts Prinzessin Stephanie, und der König, links die Königin und die Prinzessin Clementine. Den Beginn des Konzertes machte die Huldigung, Gedicht von Franz Krämer, Musik vom Dirigenten Prof. Rudolph Weinwurm. Der Text lautet:

Heil jenem Tag! Heil jener Stunde,
In der, beglückt mit Inbelleant,
Durch Oesterreich ging die erste Kunde
Von seines Kaiserthums Braut.
War auch der Feind noch nicht gekommen,
Der blutbedingte Genus,
Ward diese Volksthat doch vernommen
Als seines Vaters erster Wunsch.
— — —
Und weil die Macht des Viederklanges
Das Herz befehligt und erhebt —
Und weil auf Flügeln des Gesanges
Die Freude gegen Himmel schwebt —
— — —
So laßt es uns in Thnen sagen,
Die ferne wir gekommen sind,
Daß alle Herzen für Dich schlagen
In Oesterreich, hebes Königstund!
Sei kundvoll unserm Sang gewogen!
Wenn er Dein Herz ergreifen hat,
Wiß, daß im Geist mit uns gezogen
Die alte Donau-Kaiserthat!
Den Viederklang, den wir Dir bringen,
Gewunden hat die Liebe ihn.
Die Liebe nimme, die wir Dir singen,
Als erste Huldigung von Wien.

Der prächtigen Aufführung dieser sangvollen, höchst sorgsam gearbeiteten Liedschöpfung Weinwurms folgte lebhafter Applaus von Seiten der künftigen Familie. Darauf folgte der Vortrag von Schubert's: „An die Entfernte“. Dieses Lied wurde prachtvoll gelungen. Der Verein trug noch Engelberg's „Frühlingsschmelz“, Kremer's altüberliefertes Volkslied, Dreyer's National- und künftiger Volkslieder vor. Den Schluß bildete Kremer's: „Grüß aus Oesterreich“, Gedicht von Weyl.

Wir floßen jubelnd, Verheben gleich,
Die hebe Brant entgegen
Und brachten Dir aus Oesterreich
Der Völkter Gruß und Segen.

Der Wiener Lieber sprach zu Dir
Durch uns're höchsten Völkter
Und frohen Sinnes ledern wir
Zurück zur Heimath wieder.

Die Huld, mit der Du uns beglückst,
Gott wird sie reich Dir lohnen,
Wenn Dich die Wüthenkreise schmückt,
Gefolgen von Willkoren!

Gar treue Herzen barren Dein
Am blühenden Donaustraube,
Rehr bald in uns're Heimath ein,
Im neuen Vaterlande!

Kronprinz Rudolph trat sodann nach beendet Serenade vor und sprach: „Im Namen meiner Brant und in meinem Namen danke ich Ihnen für diesen echt österreichischen Sängergesang aus unserm lieben Heimathlande, aus unserm schönen Wien. Er wird mir immer unvergesslich bleiben. Die Königin trat auf Dr. Döschbauer zu und bestellte ein prachtvolles weißrothes Fahnenband von schwerer Seide an das Brautpaar. Dasselbe trägt in Gold gestickt die Inschrift: „En souvenir reconnaissant de l'aubade du 20. Mai 1880“, darunter das künftige Wappen und die belgische Devise: „L'union fait la force“. Das Wappen ist mit echten Perlen, Smaragden und Rubinen geziert. Hierauf folgte eine lebhafte und ungezwungene Konversation mit den Dichtern, Komponi-

sten und Sängern der Festchöre. Die Sängern folgten dann der künftigen Familie in das Schloß, wo die Konversation fortgesetzt und im ansehnlichen Klaviersaale des Chappagner servirt wurde. Der König nahm ein Champagnerglas und stieß mit Döschbauer an. Dieser verlinkte sodann den Sängern, daß Se. Majestät gerubte, sein Glas auf das Wohl des Wiener Männergesangsvereins zu leeren. Er sagte dann fort: Ich erbeue nun mein Glas auf das Wohl des Königs, des weisen Regenten eines freien glücklichen Volkes, auf die Königin, seine tugendhafte Gemahlin und auf unsere vielgeliebten Kronprinzen. Sie leben hoch! Dreimal vernichtete Hoch folgte diesen Worten. Hierauf stieß der Kronprinz mit Döschbauer an und leerte sein Glas. Nachdem die künftige Familie und der Kronprinz nochmals ihren Dank ausgesprochen, verabschiedeten sich dieselben und die eigentliche Festlichkeit war zu Ende. Man beschloß noch die Sebenswirdigkeiten von Brüssel; sodann fand ein gemeinsames Dinner in den Hotels, ein Konzert zum Besten der Armen im Theater Royal de a Monnaie und ein gemeinsames Abendessen statt. Die Sängern verabschiedeten sich sodann mit vielen Dankworten von der Stadt Brüssel, in der sie viele Triumphe eingeernt hatten. Ein Theil fuhr dann nach Wien, ein anderer beschloß noch Antwerpen. Otto Keller.

Franz Suppé und sein Werk „Donna Juanita“.

Unter allen Kunstliebhabern und Musik-Enthusiasten bleibt immerhin das echte „Wiener Kind“ am originellsten. Besonders beliebt bei ihm sind das Erbschen und das möglichst weite Ausbauen von unregelmäßigen, welche sich an Thalen seiner verhältnißlichen Lieblingsmeister knüpfen. Ebenfalls ist es für den Wiener charakteristisch, daß er sich eines Kunstgenusses halber eher außer Athem laufen würde, als beschließen zu müssen, jene zu verlännen. — Und zu den selbst von der Kritik unangefochtenen Lieblingsgebet in erster Reihe Franz Suppé, ungeachtet der Thatsache, daß manche seiner Operetten Hals über Kopf eingestrichen werden müssen, eben weil der Meister kurz vor Thoreschluß die Komposition zum Druck schickte. So erging es auch der „Donna Juanita“. Suppé hatte versprochen, bereits im Spätherbst die Operette abliefern zu wollen, weil deren Aufführung schon am 1. Januar dieses Jahr in Aussicht genommen war. Indessen hatte der Meister sich einen kleinen Landstich in einer schönen Gekirgsgegend gefaßt, wo er nach seinem Triumphe den Sommer über austrakte; so verlagren in süßem Nichtsthum die heißen Monate. — Da kam der Herbst mit seinen gelben Flügeln und auch die Schwalben lebten lebendiger. Suppé sah ihnen nach und dachte mit Maria Stuart: Wer mit Euch wanderte —. Jetzt zog es auch ihn mit tiefer Sehnsucht nach seinem Heimathlande, welches er nur einmal, und zwar in frühesten Jugend, gesehen, — nach dem herrlichen Italien. Und jener Schwalben vorüberzogen, desto heftiger zog es auch ihn. Und als nach einem Morgens kalte Regenschauer an sein Fenster schlugen, war es brünnen hell geworden, denn Suppé sah bereits im Einbaumweg und alte der Vaterstadt Giovanni Boccaccio's, dem schönen Florenz, zu. Die Wochen vergingen dem Meister wie Tage, und auch die Winterzeiten war bereits ausgebrochen, als er nach Wien zurückkehrte. Am Tage nach seiner Rückkunft erhielt Suppé den Besuch des Directors Towle. „Bist Du fertig?“ war das Erste, was er dem Komponisten juriet, als er in das Zimmer Suppé's trat. „Wie heißt fertig?“ erwiderte Suppé in dem eigenthümlichen Jargon der Kopisthakt; „ich habe noch nicht einmal den Anfang gemacht, morgen laß ich erst das Notenpapier!“ Andern Tages sah man wirklich Suppé der Stadt zuströmen, und als er heimkehrte, trug er ein dickes Paket unter dem Arme, das war das Notenpapier für die „Donna Juanita!“ Und von diesem Tage an war Suppé nicht mehr zu sprechen. Wochenlang blieb er abgelenkt in seiner Arbeitsstube, wo ein Klavier steht, ein Wasserkrug an d'isbarmonischer Bestimmung und Tonlosigkeit; die Seiten fehlen, zerbrochen sind die Hämmer — und dennoch kann Suppé dieses Instrument am reigsten entbehren; hier komponiert er seine Operette, wobei er nicht etwa auf dem Tasen spielt, — nein, niemals, er schreibt auf dem Deckel seines Klaviers und was er geschrieben, ist mit Bewunderung aufgenommen worden. So, den Kopf in die eine Hand gestützt, in der anderen die Feder haltend, leht Suppé auf dem Instrumente. Ebenfalls einfach, wie das ihn umgebende Scenarium, ist sein Kostüm, welches aus einem langen, grauen Schlafrocke besteht, in dessen Ärmel zwei bis drei blaue Taschentücher stecken, mit denen er nach jeder Pausen den hervorsteckenden Theil seines Gesichtes reibt, wenn dieser etwas zu stark „verschmupft“ ist. Hu ha.



Sechs Nummern *) nebst mehreren Klavierstücken und Liedern, Portraits hervorragender Tonkünstler und deren Biographien.

Redaktion u. Verlag von P. J. Longier in Köln a/Rh.
Aufsage 48,000.

Inserate die viergespaltene Roupar. = Seite 50 Pf.
Beilagen 200 Mt.

Preis pro Quartal bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterreich-Ungarn und Preussland, sowie in sämtl. Buch- u. Musikalienhandlungen 80 Pf.

Alle Jahrgänge erscheinen in neuen Auflagen und sind in elegant broschirten Bänden zu 80 Pf. das Quartal, sowie Einbanddecken zu allen Jahrgängen à Mt. 1.—, Prachtdecken à Mt. 1.50 durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.

Ein Besuch Liszt's in Sondershausen.

Unser thüringisches Städtchen, das schon seit vielen Jahrzehnten einen hohen Rang in der musikalischen Welt einnimmt, ist gar häufig ein Wallfahrtsort für strebsame Jünger der Tonkunst, und manch hoher Meister derselben hat schon in seinen Mauern gewohnt. Gewiss! Es wird auch dort durch die Fürstl. Hofkapelle ein Kunstgenuss geboten, wie man ihn selten zu hören bekommt und noch dazu — ohne Entree. Die musikalischen Aufführungen nach dem Plaque, auf dem sie stattfinden, „Kob-Konzerte“ genannt, sind ein Geschenk unseres Fürsten, zu denen ein jeder freien Zutritt hat, der die Mühe nicht scheut, nach einem von hohen Bäumen umgebenen großen Plaque inmitten des fürstlichen Parkes zu pilgern. Jeden Sonntag strömen nun in Scharen die kunst-sinnigen Bewohner von Sondershausen und Umgegend nach dem herrlichen Lustplage, um hier inmitten der freien Natur den Klängen Europas zu lauschen.

Es dürfte vielleicht für die Leser d. Bl. nicht unwillkommen sein, wenn ich mir hier einen kurzen Rückblick auf die musikalische Vergangenheit unserer Kapelle gestatte.

Von den früheren Kapellmeistern war Gottfried Hermann (1844—1858, gest. 1874 zu Elberfeld) der erste, der die Kob-Konzerte zu einer höheren Bedeutung brachte. Er selbst war ein gebieterischer Musiker, der sich mit allen Kräften bemühte, das Publikum durch gute Auswahl der Konzerte musikalisch heranzubilden. Er brachte schon damals die ersten beiden Sinfonien Schumann's zur Aufführung, wie ja auch Sondershausen mit zu den Städten gehörte, wo dessen 2. Symphonie (C dur) zuerst mit großem Beifall aufgenommen wurde. In der Leitung der Kapelle folgte dann Eduard Stein (1853—1864). Es wird wohl unversichtlich bleiben, was dieser Mann für unsere Stadt in Betreff der Tonkunst gewirkt, und was ihm besonders die neudeutsche Schule zu verdanken hat. Den vielverkauften und vielgeschmähten Berlioz folgte er zuerst bei uns ein. So z. B. seine Carole-Sinfonie, seine Ouverturen zu „König Lear“, „Bismarck“, „Carnaval roman.“ ferner die sinfonischen Dichtungen „Fugate“, „Prometheus“, „Tasso“, „Orpheus“, „Prometheus“ und die „Faust-Sinfonie“. Mitten in seinem Wirken wurde er aber plötzlich von dem Tode hinweggerafft.

Seine Stelle nahm Friedrich Marburg, der Urenkel des berühmten Theoretikers ein, (1864—1867) der zugleich ein trefflicher Pianist und Komponist war. Eine neue Ära entsand für unser Musikstättchen, indem der als Dirigent und Komponist hochbegabte Max Bruch, 1867 bis 1870 nach Sondershausen berufen wurde. Unter ihm erstreckte sich besonders die klassische Musik und Mendelssohn einer besonderen Pflege. Die Mozart'schen und Beethoven'schen Sinfonien, vorzüglich „die Reute“, stehen bei den Sondershausenern noch in guter Erinnerung. Wohl auf Anregung des geistvollen Biographen Bach's, Dr. Philipp Spitta, der sich mit Bruch zu gleicher Zeit in Sondershausen aufhielt und dessen 1. Band auch hier entstand, gelangten auch verschiedene Schöpfungen des hohen Meisters des Kontrapunkts zur Aufführung. Bruch selbst schuf hier einige seiner bedeutendsten Werke: die erste und zweite Sinfonie (F moll), das wohlbekannte herrliche 1. Violinkonzert, Normannenzug, Hermione, Römische Leichenfeier u. s. w.

Nach Bruch's Wegzuge wurde Max Erdmannsdörfer, ein Schüler von F. Rieg, zum Kapellmeister (1871) berufen. Wenn dieser Dirigent auch einer der stärksten Anhänger der neudeutschen Schule ist, wenn er auch die Vertreter derselben etwas gar zu oft auf dem Programm erscheinen läßt, so vernachlässigt er doch in keiner Weise die klassischen Werke, und beteiligt sich an ihnen mit derselben Hingabe, mit demselben unermüdbaren Fleiß, daß keine Manierierung, kein orchesterlicher Effekt verloren geht. Seiner genialen Leitung ist es gelungen, daß Sondershausen, dessen Kapelle ja größtenteils aus Künstlern besteht, eine Musikstadt geworden ist, die zu den vorzüglichsten Deutschlands gehört.

Schon seit längerer Zeit bildet nun Sondershausen einen Anziehungspunkt für mittelaltliche Größen. Reinecke, Rieg, Rudorf, v. Bülow, Lassen, Dietrich, Kloss u. v. A. verweilen öfters und gern in unseren Mauern; Rast kam eigens dorthin, um sein neues Violin-Konzert in einer Probe zu hören; Liszt, der wandernde Großmeister der neudeutschen Schule, kann es nie unterlassen, wenigstens einmal jährlich unserer Kapelle einen Besuch abzustatten. „Sondershausen behält immer etwas vortrefflich Sonderliches“, was mich anzieht“, waren seine Worte schon vor Jahrzehnten. Der lebenswichtige Meister läßt sich dann auch gern bewegen, zum Dank für die künstlerischen Leistungen der Kapelle, sein wunderbares Klavierpiel hören zu lassen.

So war auch am 4. Juli Liszt wiederum erschienen und zwar in Begleitung einer großen Anzahl von Künst-

lern und Künstlerinnen, wie der Professor Carl Nibel, Kommissionsrat Kahle aus Leipzig, Dr. Gille aus Jena, Pianist Reuß aus Weimar, die Komponisten Bendig und Mathison Hansen aus Kopenhagen, Seiwald (Vater des berühmten Cellisten) aus Paris, Reissner aus Königsberg, Tölgel aus Leipzig, J. v. Witt aus Schwerin, Vera Timanoff, Pianistin aus Petersburg, Baroness von Meyendorff u.

Da zu Ehren der anwesenden Gäste das Kob-Konzert diesmal im Fürstl. Theater abgehalten wurde, so war schon mehrere Stunden vor Beginn der Aufführung der innere Raum vollständig besetzt. Das Konzert, das uns geboten wurde, war aber auch ein ganz vorzügliches. Eingeleitet wurde es durch S. Berlioz's Ouvertüre zu „König Lear“ (op. 4). Berlioz komponierte dieselbe „in den zwanzig glücklichsten Tagen seines Lebens“ 1813 zu Nizza und gehört sie gewiss zu seinen anziehendsten und ergreifendsten Tonhöfungen. Deutlich heben sich namentlich darin ab die Heftigkeit des wahnwitzigen Königs und die sympathische Gestalt der Cordelia, vermischt mit der Gier der Phantasie und dem römischen Polischlag der leidenschaftlichen Franzosen. Die 2. Nummer, Wagners neukomponierte Bacchanale zum Zauberhauer, nahm mit ihrem Herz und Sinne derartigsten Melodien und Harmonien die Gemüther aller Zuhörer gefangen. — Die Frau unseres Kapellmeisters, eine der besten Schillerinnen Liszt's, Frau Pauline Fischer-Erdmannsdörfer, spielte Liszt's gigantisches A dur-Konzert mit einem solchen Gefühl und einer solchen Sicherheit und Festigkeit des Anschlages, daß der Beifall des überfüllten Hauses nicht eiden wollte. Ihr Spiel war aber auch von einer außerordentlichen Hingabe, daß sie selbst Liszt, der lebenswichtige Künstler, ihr mit freudlichem Blick und Händelstücken ungeteiltes Lob spendete. — S. v. Bülow's Minerva, ein sinfonisches Stimmungsbild, ist wohl eine schwierige, farbenreiche Orchesterkomposition, die eine tüchtige wohlgeübte Kapelle verlangt, aber Herz und Geist bleiben bei diesem Werke fast. Dagegen war die Ouvertüre: „Der Barbier von Bagdad“ von Peter Cornelius, ein Prachtstück voll interessanter Akzente und Melodien und sollte eine Repertoire-Nummer unserer Orchesterkonzerte bilden. Der früh verstorbene Komponist hat sie nur als vierhändige Skizze hinterlassen; Liszt aber hat sie in unserer Zeit in der ihm eigenständigen glänzenden Weise für Orchester bearbeitet. Ein fackeltes Stück Berlioz steht in dieser Ouvertüre; aber doch verwandelt sich die Lame, die Barriere des geistreichen Franzosen in ein ernsthaftes,

Dem Dichter hochachtungsvoll gewidmet.

Am Ammersee.

Ged. v. Dr. Ernst Ziel.

Herm. Krassuski.

Piano. *Andante.* *poco riten.*

1. Es steht ei - ne Wei - de am Am - mer - see; Die
 2. Sie fuh - ren noch ein - mal den See ent - lang Wohl
 3. Und ü - ber ein Jahr ein Rei - ters - grab Steht
 4. Ei - ne Wei - de die steht am Am - mer - see; Sie

p legato sempre *pp legatissimo*

string. *dim.* *pp* *mf*

taucht — ihr Ge - zweig — in die Flu - then. A - de gold - haa - ri - ger
 un - ter die flü - stern - de Wei - de, Die Her - zen so weh, die —
 ein - sam auf frem - der Hai - de, Es neigt die Zwei - ge dar -
 taucht — ihr Ge - zweig — in die Flu - then, Es thut wohl kein Her - ze -

riten. *mf* *rit.*

Schatz, a - de, a - de! Nun gilt's für den Kö - nig zu blu -
 Her - zen so bang, so bang, Sie kos - ten in Lust und in Lei -
 ü - ber her - ab, her - ab Ei - ne wil - de ver - wach - se - ne Wei -
 leid so — weh, so weh, Als um Lie - be, um Lie - be ver - blu -

rit. *mf* *rit.*

Lo stesso movimento (ma poco a poco animato e cresc.)

ten. Traut war es zu ko - sen Boot an
de. *f* Ab stieß er den Na - chen, er schwenk - te den
de; *pp* Sie seufzt in die Luf - te, die tra - gen es
ten. *pp* Nun schim - merts her ab a - la - ba - ster

cresc.

riten.

Boot, — Wenn die Was - ser - rausch - ten im Am - mer -
Hut: — Da rausch - ten die Was - ser im Am - mer -
fort, — Und die Was - ser - rau - schen im Am - mer -
weiss, — Durch die rau - schen - den Was - ser im Am - mer -

f *legato sempre* *riten.*

riten.

Più lento. *morendo*

see. Und ü - ber ein Jahr, wer weiss, bin ich todt —
see. Dem Kö - nig ge - horecht ein Sol - da - ten - blut —
see. Dein Lieb - ster, der schlum - mert am Hai - de - ort —
see. Gold - haa - ri - ge Stirn, wir um - plät - schern dich leis —

p *morendo*

a tempo *cresc.* *riten.*

1-4. A - de nun mein Schatz, a - de, a - de, a - de nun mein Schatz!

p a tempo *cresc.* *riten.* *ppp*

innerlich gezeichnetes Gepräge. Sie mochte auf das Publikum einen gewaltigen tiefen Eindruck. — Ferner wurde uns vorgeführt Hr. Schuerts Divertissement à la Hongroise (op. 44), ursprünglich für Piano zu 4 Händen geschrieben, in fabelhafter Bearbeitung von Licht und Erdmannsdorfer. Das Andante und Allegretto von Erdmannsdorfer erregte durch seine und tastvolle Instrumentierung allgemeinen Beifall; der ungarische Marsch, von Licht instrumentiert, elektrisirte das Publikum dermaßen, daß das Beifallsstürmen nicht einen Wille. — Die Krone des Abends war gewiß Nizis Dante-Sinfonie. Ueber dies großartige Tonwerk ist schon viel Staub aufgewirbelt worden. Die Cuius können sich nicht genug des Lobes darüber erheben, die Andern nennen es ein größliches Tongewirr, den Ausfluß eines Höllenbrennens. Unstreitig ist diese Tongeschöpfung ein Riesenwerk, das nur von den bedeutendsten Orchesterkräften überwunden werden kann; es ist ein Werk, das uns in die Welt der geheimen und tiefsten Gefühle versetzt, uns diese durch Töne erschließt. Im Innern ist der ewig vergebende Schmerz einer hoffnungslosen Seele ausgeprägt, der im pigratorio durch die glühende Liebe gereinigt, geläutert wird und sich im Rhythmus und Harmonie in die höchste Glückseligkeit, in die himmlische Freude auflöst. Fürwahr! ein wunderbares, tiefgründiges Gefühl muß einen Jeden befehlen, dem Anbören dieses tief erschütternden Tonwerkes, noch dazu, wenn der Schöpfer desselben mit uns am Schluß des Konzerts der Beifall und Meister Licht mußte sich mehrmals dem auf das höchste begeisterten Publikum zeigen, wobei er von der Kapelle mit einem Lächeln begleitet wurde.

Aus darauf folgenden Tage fand eine Matinee beim Hofkapellmeister Erdmannsdorfer statt. Zur Aufbebung gelangten: Trio von Kapramul (op. 23), das im Jahre 1876 von der russischen musikalischen Gesellschaft preisgeboten wurde, Fieber von Licht, Frau und Herr Erdmannsdorfer. Der Pianist Licht spielte eine Fantasie „quasi Sonate „Après une lecture de Dante“ von Licht und zum Schluß spielte der Großmeister des Pianos mit seiner Schülerin Frau Erdmannsdorfer Richter die vierhändigen „Nordseebilder“ von Erdmannsdorfer.

Wenige Stunden später entführte das Dampfseil den großen Meister unserer Städte. Möge er wohl bald wieder seinen rastlosen Fuß in dasselbe setzen, um den Bewohnern von neuem einen so hohen, künstlerischen Genuss zu bereiten. G. Liese.

Zur Beethoven'skizze in Nr. 6 der Neuen Musik-Zeitung.

Wir erhalten nachstehende Zuschrift unseres verehrten Mitarbeiters Herrn Professor Dr. Ludwig Nohl: In die biographische Skizze von Beethoven haben sich einige Irrthümer einschleichen, die nachgehend berichtigt werden müssen. Die Zeichnung des Ganges ist nicht unwichtig, der Geist und Charakter Beethovens im Gegeheil recht gut gefaßt. Allein eine Reihe einzelner Angaben ist theils falsch, theils ungenau, und als Verfasser der ersten ansehnlichen und vollständigen Biographie des Meisters bin ich nicht bloß in der Lage, sondern habe zugleich als Lehrer und als Mitarbeiter dieses Blattes die Pflicht, hier in den Hauptpunkten Mängel zu schaffen, damit nicht auch jede mangelhafte Einzelarbeit als sichere Grundlage genommen werde.

Sogleich die Benennung von Beethovens Vater als „Dirigenten der Hofkapelle“ beruht auf einer Verwechslung mit der Stellung des Großvaters: Johann van Beethoven war und blieb zeitlebens in der subalternen Stellung eines Hofmusikanten, was für des Sohnes Ehre nicht gleichgültig war, im Gegeheil ihm seine schwierige Jugendzeit eben mit hat bereiten helfen. Daß die Mutter den Knaben „vergesen“ habe, darüber ist auch nicht die geringste Nachricht vorhanden. Der sechszehnjährige Beethoven selbst schreibt einige Wochen nach ihrem Tode (Briefe Beethovens, Stuttgart 1865, S. 4): „Sie hatte die Schwindsucht und starb endlich nach vielen überhanden Schmerzen und Leiden; sie war mir eine so gute und liebenswürdige Mutter, meine beste Freundin; o wie mir glücklicher als ich, da ich noch den süßen Namen Mutter ansprechen konnte! Und er wurde gehört, und wenn kann ich ihn jetzt sagen? Den stummten ihr ähnlichen Bildern, die mir meine Einbildungskraft zusammenfügt.“ So tief uns dies in das Lebensgefühl des Beethovens Gemüth schauen läßt, so wenig kann daraus ein Schluss auf „Verzieren“ gemacht werden. Auch alle weiteren vorhandenen Notizen lassen einen solchen noch viel weniger zu. Die „altbekannte ländliche Sturmpflicht“ Beethovens hatte ihren Grund in seiner angeborenen Individualität.

Nicht Max Friedrich, „ab den jungen Hoforganisten in den Unterricht Haydn nach Wien“, sondern erst sein Nachfolger, Joseph H. H. Bruder Maximilian Franz, und dies auch erst im Jahre 1792. Der junge Wiener

Aufenthalt im Jahre 1787 aber galt dem Unterrichte bei Mozart, dessen besonderer Schüler der ihm gleich alterliche Kurfürst von Köln war. Erst nach Mozarts Tode kam man auf Haydn. Ebenso lautet der Ausspruch Mozarts über Beethoven anders. „Auf den geht Licht, der wird einmal in der Welt von sich reden machen!“ hat Mozart gesagt. Daß dagegen ihm irgend jemand in der Welt in seiner Kunst „noch einmal etwas hätte zu raten anzugeben“ sollen, konnte der Komponist des Figaro wohl nicht annehmen. Auch „beischloß“ Beethoven nicht 1792 seinen Aufenthalt in Wien zu nehmen, sondern er ging eben zu dem Unterrichte bei Haydn hin, um dann wie sein Großvater turlusischer Hofkapellmeister zu sein. Erst als der Kurfürst nach 1794 darauf sein Land verlor, übtigen ihm mit den Jahren wider seine erste Absicht die Verhältnisse in Wien zu bleiben und so wurde es seine zweite Heimat.

Bei der Schilderung von Beethovens Naturalie beugt es: „Lichte die wichtigsten Punkte auf und zeichnete sie“. Dies könnte annehmen lassen, daß er gleich Mozart auch den Hebräischstift geführt habe. Beethoven war aber in allem Technischen, was nicht Musik war, völlig Laie.

Daß Beethoven auch dem Zurückziehen des Fideles „nur noch einmal mit dem Plane umgegangen sei eine Oper zu schreiben“, konnte man schon nach Schindlers Biographie als irrig erkennen. „Beethovens Leben“ (Leipzig 1865—76) aber beweist, daß mindestens noch zehnmal ein solcher Plan und nicht sehr ernstlich bestand. Nicht jezt mangelhafte Erfolge, der sich übrigens vom Jahre 1814 an völlig und sogar glänzend ausglich, war es, was Beethoven nicht zur letzten Ausführung eines der vielen Opernpläne kommen ließ, sondern das eigene Gefühl, daß einem Beethoven nur ein — Beethoven einen entsprechenden Text schreiben konnte. Einen solchen gab es aber nicht in seiner Epäre und er selbst mußte von Versuchen sofort absehen, wie sie, was in der That geschah, praktisch ausgefällt wurden, und bei „seiner Weisheit“ d. h. bei der Instrumentalkomposition bleiben. Nebenbei bemerkt liegt hier ebenfalls eine der geschichtlichen Notwendigkeiten vor, wie sie eine tiefere historische Erforschung aufdecken vermag: man erkennt, wie notwendig sich gerade aus diesem Beethoven das weltliche musikalische Drama und ein H. Wagner hervorgehen mußte.

Der Antrag des Königs von Neapel war nicht der einzige in Beethovens Leben, er hatte vielmehr schon 1796 einen solchen von Friedrich Wilhelm II. erhalten. Die Mention des infolge jenes Rufes ihm ausgezeigten Gehaltes auf ein Fünftel und noch mehr ist nicht thatsächlich genau. Beethoven bezog den Weich des ihm Angebots nach der varen 1360 Gulden. Die Stellen an sein Ende: es waren 1360 Gulden. Die Stellen haben, fallen in eine Zeit, wo der Preuss, den Königs Tod und Volkswohl Wankern notwendig gemacht hatten, noch nicht entschieden war.

„Seine einzigen Freunde Hummel und Streicher“ — da lete der Herr Verfasser doch einmal jene „Briefe Beethovens“ und vor allem die „Neuen Briefe Beethovens“ (Stuttgart 1867) nach, ob dies auch nur entfernt richtig ist. Erst ganz spät, in den allerletzten Jahren, trat eine größere Vereinfachung ein und selbst da blieben immer noch mehrere Personen in seiner unmittelbaren Nähe. Ebenso Beethovens Klavierpist. Er spielte für sich bis in seine letzten Tage, und er selbst der Freuden noch spät und zwar „göttlich“ lautstärker, ist „Beethovens Leben“ III. S. 443 aus der geselligen Scene vom Sommer 1825 ausführlich zu erfahren.

Die Musik zu Genuß war bereits zwei Jahre fertig, als Beethoven mit Goethe in Böhmen zusammentrat. Es ist eine von Nothig, „Kantaten“, daß er sie „schon damals ausgeführt habe“. Nicht der Wiener Magistrat hat die Kantate „Der glorreiche Augenblick“ bestellt, sondern sie ward zu einer der Festlichkeiten geschrieben, die der Wiener Hof den zum Kongress herbeigekommenen Potentaten zur Beglückung gab. Das war für Beethoven vornehmer und gewinnbringender zugleich.

Ferner den Schritt um eine Unterstufung bei der Philharmonischen Gesellschaft in London „transig“ zu nennen, könnte als ein Tadel Beethovens ausgelegt werden. Man lese aber seines Freundes Draining Abwehr in dem Buche „Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen“ (Stuttgart 1877 Nr. XLV.) und wird erkennen, wenn eigentlich die Schuld für einen Schritt trifft, der allerdings transig ist, aber nur für die „erbärmliche Zeit der zwanziger Jahre“, wie der Herr Verfasser jene Wiener Epoche richtig bezeichnet. Endobst wird man auch den Bericht über Beethovens letzte Augenblicke finden und daß nicht Hummel und Streicher, sondern einzig Anselm Hüttenbrenner bei dem sterbenden Meister war. Dieser tröstete ihn auch die Augen zu.

Ob endlich in Beethoven „der größte Künstler des 19. Jahrhunderts zu Grunde gegangen, der je gelebt, noch leben wird“, dies mag selbst sein — Biograph nicht zu entscheiden, teilt aber übrigens die warme Begeisterung, welche die ganze Skizze ihm entgegenbringt, in jeder Weise.

Hefelberg im Juli 1880.

Dr. Ludwig Nohl.

Die Enthüllung des Ambros-Benkmal.

Am 28. Juni fand auf dem Gringirer Gräbste bei Wien die Enthüllung des Denkmals des berühmten Musikdirektors August Wilhelm Ambros statt. Derselbe verschied am 28. Juni 1876 und aus Beiträgen der Gesellschaft der Musikfreunde, des Ambros Vereins und vieler Verehrer des Meisters wurde ein Denkmal errichtet. Dasselbe besteht aus einem Marmorobelisken, auf dem das wohlgerathene Medaillon „Bild Ambros“ von einem Schüler Kundtmann vom Bildhauer Gerny angebracht ist. Der Feiertag wohnen mehrere Celebritäten der Musikwelt, die Familie des Verstorbenen sowie seine Freunde und Verehrer bei. Eingeleitet wurde dieselbe durch eine tief ergreifende Rede, vom Pragerburger Stadlarthar Barla, einem treuen Freunde und Herausgeber des Nachlasses, gehalten, die die Verdienste des nun seit 4 Jahren entschlafenen Meisters hervorhob, und schloß mit einem Truenerchor, vom Cäcilienverein vorgelesen.

Ambros ist den 17. November 1816 zu Waut in Böhmen geboren und erhielt, für den Staatsdienst ergoßen, eine sehr sorgfältige Erziehung, wobei jedoch seine musikalischen Anlagen keine Berücksichtigung erfuhren. Erst in Prag, wo Ambros das Gymnasium und die Universität besuchte, warf er sich mit Energie auf das Studium der Musik. Nachdem er 1839 die Staatsprüfung bestanden, und den Grad eines Doktors der Rechte erlangt hatte, erhielt er beim k. k. Hofkanzlei in Prag eine Stelle, in welcher ihm noch Zeit blieb, seinen Musikstudien sich noch eifriger widmen zu können. Zugleich machte er hier die Bekanntschaft trefflicher Künstler wie Kittl, Weir und anderer, die ihm in der Komposition gute Ratschläge erteilten und trat in Verbindung mit Rob. Schumann und von diesem gegründeten „Neuen Zeitschrift der Musik“, deren Mitarbeiter er bis in die neueste Zeit geblieben ist. Als Komponist trat er 1847 öffentlich auf mit einer Ouvertüre zur Sage „Genefer“, die großen Beifall fand. Darauf komponierte er eine nicht minder glänzend ausgezeichnete Musik zu „Salvatore“, „Othello“, für welche zum Behuf von Konzertaufführungen A. Meißner und M. Hartmann verbindende Text schrieben; ferner eine Ouvertüre zu „Kathchen von Heilbrunn“, Trios und Klavierstücke, eine Sinfonie, ein Stabat mater, Fieber u. A. m. In diesen Werken, die zumest auch im Druck erschienen sind, zeigt sich Ambros als ein strenger Schüler Mendelssohns und Gade's; wie diese charakterisiert ihn auch ein religiöses und volkstümliches Element, eine Hineinigung zur Natur und Idylle. Zum Jahre 1848 zum Staatsanwalt in Pragangeleitungen ernannt, wurde A. 1850 Staatsanwalt beim Prager Landesgericht und binau kurzen auch Direktorialmitglied des dortigen Musik-Konservatoriums. Außer zahlreichen, gestuften kritischen und ästhetischen Aufsätzen für Zeitungen verfasste er auch mehrere selbstständige musikalische Schriften, als: Kulturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart, die Grenzen der Musik und Poesie, die Lehre vom Quintenverbot. Bis zu seinem Tode arbeitete er an einer vielversprechenden Musikgeschichte, die nun leider unvollendet bleibt. Otto Keller.

Das Pyrophon oder. Flammeorgel.

dessen gelegentlich des Berichtes über das Musikfest in Baden unter Vermittelung erwähnt wird und als dessen Erfinder H. Kallner in Paris fälschlich bezeichnet wird, ist eine Erfindung älteren Datums. Dasselbe wurde schon im Winter 1864/67 wiederholt nicht allein in Privatlokalen, sondern auch öffentlich in Frankfurt a. M. im Hörsaal des dortigen Entenbrennhauses bei den Vorlesungen über Akustik vorgezeigt und zu Gehör gebracht. Es ward dabei die Einrichtung im Detail, sowie die drei verschiedenen Arten, die Schwingungen der „hängenden Flamme“ dem Auge sichtbar zu machen, genau erklärt, auch die Intenzierung der Töne und die durch dieselbe hervorgerufenen tiefen Kombinationstöne vorgezeigt und erläutert. — Der ursprüngliche Bericht, die in einer Reihe von öffentlichen Vorlesungen in Breslau aufgeführt wurden durch Wasserlopf-Flammen zum Tönen zu bringen, ist schon sehr alt. Das Pyrophon wurde zuerst aufgestellt und beschriebenen von dem Engländer Flaggins im Jahre 1777. Seit Anfang unseres Jahrhunderts findet man es in allen Lehrbüchern der Chemie unter dem Namen „Chemische Harmonika“ bezeichnet. Graf Schagotsky soll schon vor etwa 20 Jahren gefunden haben, daß es nicht des reinen Hydrogengases, sondern irgend einer regelmäßig genährten kleinen Flamme bedürfte, um bei vier abgemessenen Böden einen Durcheinander von der Octave des Grundtones hervorzubringen. Gegen Ende 1866 fertigte ein geschickter Mechanikus in Frankfurt a. M., um eine Erweiterung des Experiments auf Zusammenstellung einer vollständigen Tonleiter zu versuchen, eine solche Flammeorgel an, bei welcher der Bequemlichkeit wegen die Intenzion durch eine eigens instruierte Tastatur gleich der einer Orgel vermittelt wurde, und die zugleich mit einer Vorrichtung zum Regulieren der Flammen, wie zur genauen Einstimmung der Röhren versehen war. H.

Vor ihrem Fenster.

Serenade.

Aug. Bielfeld, Op. 120.

Moderato espressivo.

p dolce

mf

Fine.

f

p

rit.

D.C. al Fine.

mf amabile

First system of musical notation, measures 1-6. Treble and bass staves. Dynamics: *p*, *mf*. A repeat sign with a first ending bracket is above measures 4-5.

Second system of musical notation, measures 7-12. Treble and bass staves. Dynamics: *f*, *mf*. A repeat sign with a first ending bracket is above measures 10-11.

Third system of musical notation, measures 13-18. Treble and bass staves. Dynamics: *mf*. A repeat sign with a first ending bracket is above measures 15-16.

Fourth system of musical notation, measures 19-24. Treble and bass staves. Dynamics: *f*. A repeat sign with a first ending bracket is above measures 21-22.

Fifth system of musical notation, measures 25-30. Treble and bass staves. Dynamics: *p*, *mf*. A repeat sign with a first ending bracket is above measures 27-28.

Bei der Wiederholung eine Oktave höher.

♢ Coda.

D. C. al ♢,
poi Coda.

korrespondiert und dort, oder nach Bedürfnis auf den beiden Seiten angebracht, hinten durch einen Fendel oder etwas dem Ähnliches den Takt deutlich gibt, den der Kapellmeister geben will. Eine Schnur in der Hand des Inspektors, an welcher der Kapellmeister zieht, würde als Vorrichtung dienen können, worauf das Pedal sofort zu treten wäre. Ähnliche Einrichtungen hat Hr. von Helbig für das Bühnengedächtnis auf dem Hoftheater in Hannover angebracht, gehören alle nicht zu den sogenannten „gefährlichen Neuerungen“, für die, wunderbar genug, das Theater unzugänglich ist, als mancher andere Verhältnis.

Theatermusik tritt gewöhnlich dann ein, wenn irgend etwas Wichtiges, Entscheidendes auf der Bühne geschehen soll: Schlacht, Aufrühr, Festlichkeiten, Züge und dergleichen, wodurch Anhang des Verweils und Aufstellung von mannigfachen Apparaten bedingt wird. So steht daher meist an Platz, und um so mehr, als der Regisseur gewöhnlich die Musik nicht weit genug zurück, und der Kapellmeister die Musik nicht weit genug nach vornem bekommen kann. Dazu das Fehlen und Drängen des darstellenden und Hilfs-Personals um die Musiker her, der unvermeidliche Ärger in diesem Chaos der mannigfachen Obliegenheiten und notwendigen Dienstleistungen; — es ist oft zu verwundern, daß überhaupt Theatermusik möglich ist. Soll die Musik aus einer gewissen Entfernung gehört werden und kann also piano sein, so thut man immer gut, die Musiker in irgend ein Zimmer, Garderobe u. s. w. nahe der Bühne aufzustellen, wobei noch der Vorteil eintritt, daß man durch Pfeifen und Schließen der Verbindungsthür, je nach dem Bedürfnis jenes Getragenwerdens des Tones im Freien, je nach dem Maße oder Lustzuge bis zur vollkommensten Lärmung nachahmen kann, versteht sich nicht dann, wenn die Theatermusik selbstständig ist und nicht von dem Orchester abhängt. Käst sich auf jeder Seite hinter den Musikern, in halber Höhe derselben, ein Balcon, eine Emporbühne anbringen, so würde dies jedenfalls der beste Platz für Aufstellung von Theatermusik sein, weil sie nicht allein das Aufstellen der Platzanweiser die Mühe erspart, sondern auch die Musiker aus dem Gedränge des darstellenden und Hilfs-Personals entfernt. Der erwähnte Fendel ließe sich an einer solchen Vorrichtung auch am leichtesten anbringen und bedürfte es dann noch eines besonderen Dirigenten.

Das die Theatermusik im Kostüm auf der Bühne zu erscheinen, so werden allerdings die erwähnten Uebelstände vermieden, dann hat aber der Regisseur darauf zu sehen, daß die Instrumente der gegebenen Zeit entsprechen, in der die Darstellung sich bewegt. Fassethörner, Ophylleiten, Bombardons und dergleichen in der Oper Norma oder in der Fieskino auf der Bühne aufzuführen, ist, besonders wenn die Lärmung nicht, eben je wenig als Notenblätter auf die mittelalterlichen Kostüme zu entwerfen sind. Tritt die Notwendigkeit ein, dergleichen Instrumente in einer Zeit auf die Bühne zu bringen, so muß man suchen, sie hinter Dekorationen oder Gruppen zu verstecken. Ein Anderes ist aber noch zu beachten: Ist stellen Choristen, Figuren oder Kompositen auf der Bühne Musiker vor, wie z. B. im Barbier von Sevilla und Stradella. Vor den Augen des Publikums bringen sie ein Ständchen und sollen die Ausführung der im Orchester gehörten Musik veranschaulichen: Hier muß dem darstellenden Personal zur Pflicht gemacht werden, sich in den Proben das Einsetzen der verschiedenen Instrumente zu merken und in der Aufführung den Spielenden im Orchester nachzuahmen. Auf der Bühne einen Vogenspruch zu sehen, während im Orchester pizzicato gespielt wird, oder eine an dem Mund gezeigte Trompete bei einem Blieslos ist widersprüchlich und störend; eben so ist es aber auch das zu abschließende, vielleicht gar farrirerte, Nachahmen des Spiels im Orchester, wenn nicht eine solche Wirkung beabsichtigt wird. Daß man nicht bloß Lauten und Gitarren auf der Bühne sieht, während das ganze Orchester spielt, versteht sich zwar von selbst, wird aber doch so oft vernachlässigt, daß es nicht überflüssig erscheint, daran zu erinnern.

Mancher Effect der Theatermusik dürfte noch zu erstreben sein, wenn man der Handlung nach auf charakteristische Platzierung oder Borchrichtungen dachte, die den Ton verstärken, schwächen oder von einer Totalität aus erlösen lassen, über den das Publikum sich keine Rechenschaft geben kann. Eine Theatermusik unter das Podium dicht an den Zuschauerstellen, mußte eine Wirkung nur durch die Lampen getrennt, aufgestellt, müßte eine eigentliche Wirkung des Geschehens haben; eben so in einer verdeckten Seitenloge des Proskeniums, wo die Deutlichkeit des Erlauts, oder selbst, je abenteuerlicher dies klingen mag, in der Höhe des Kronleuchters, von wo herab Gesang oder Instrumentalmusik eine bisher nicht gekannte Wirkung hervorbringen müßte. Chorgesang durch Sprachröhren bei Orchestern ist schon angewendet worden; es fragt sich aber, ob Ähnliches durch große Schalltrichter, in denen die Mündung der Holz-

und Blech-Blasinstrumente sich vereinigen, nicht ebenfalls möglich wäre? Gewiß ist auch hierin noch mancher Versuch zu machen, dessen Versuchstag vor 30 Jahren hinwieweit gediehen haben würde, der aber in der jetzigen Zeit, wo Lamanten, Besonnen, Kanonen-schläge, Ausboje schon das Jähre gethan. gar nicht mehr so fern liegt.

In einem anderen Punkt wäre Vieles über die Verwendung der Theatermusik zu sagen, doch gehört dergleichen nicht hierher. Gewiß ist es aber, daß durch die übermäßige Anwendung derselben fast in allen neueren Opern und Balletten die Kosten auf unglückliche Weise vermehrt werden, ja in manchen Städten, wo die Ertrags-Musiker an Sonntagen auf Bühnen und an öffentlichen Orten mehr verdienen, als das Theater ihnen geben kann, Opern-Aufführungen an Sonn- und Festtagen geradezu unmöglich gemacht werden.

In einer Besprechung der Theatermusik die Orgel oder die Instrumentalmusik nicht zu erwähnen, welche die Orgel vertreten soll, wäre ungerichtlich; denn auch dieses mächtig wirkende Instrument ist in unsern Opern zu einer gewöhnlichen Erscheinung geworden. Daß nur große Bühnen überhaupt eine Orgel aufstellen können, ist schon durch die Kosten der Orgel selbst bedingt, und auch hierbei ist die Aufstellung, die notwendig eine feste sein muß, wenn das Werk nur einigermaßen bedeutend ist, eine Schwierigkeit, weil der mannigfach bedingte Raum auf der Bühne sich meist dem wünschenswerthesten Plage derselben entgegenstellt. Wollte man den fast mit jeder Oper veränderten Aufständern an ihre Aufstellung denken, so müßte die Orgel transportabel sein, dann aber würde die eigentliche Wirkung dieses mächtigen Instrumentes notwendig beeinträchtigt werden müssen, weil sie dann nur klein sein kann und ihre Eigentümlichkeit der vollen kräftigen Bassleistung entbehrt, denn nur in den tiefen, tonmächtigen Bassen liegt recht eigentlich die Theaterwirkung der Orgel. Ein Fagott wird in Verbindung mit dem vollbelegten Orchester zu einer Dreiecke, welcher man in jedem Tone die Octonote anhört. Das Einklingen, Fortschwellen und lange Nachhallen der tiefen Bässe ist es allein, was den Gebrauch einer wirklichen Orgel auf der Bühne rechtfertigt: denn einen Ersatz für den Ton einer kleinen Orgel findet man auch in der Zusammenfassung von Blas-Instrumenten, bei denen die Streich-Kontabbässe insofern nicht fehlen dürfen, und die modernen Bass-Blech-Instrumente, mit Vorzicht gelassen, zu verwenden sind. Wäre es möglich, die Orgel so aufzustellen, daß die Klaviatur und das Pedal durch eine, freilich immer sehr räumliche Verbindung, bei dem Sitze des Orchester-Dirigenten sich befänden, so daß dieser selbst das Instrument spielen kann, so würden allerdings auch hierbei große Uebelstände vermieden. Es bedarf wohl kaum der Erwähnung, daß, je entfernter die Orgel vom Orchester steht, desto mehr die Verpflichtung für den Orchester-Dirigenten eintritt, dem Maß und der Bewegung des Organisten zu folgen.

Möchten diese wenigen Andeutungen Veranlassung geben, das Verhängnis diesen Gesangs, der fast mit jeder neuen Oper lebendiger und schwieriger zu handhaben ist, einer tiefer eingehenden Besprechung für würdig halten. Manches tiefe sich vom praktischen Standpunkte aus noch aufzuheben, gehört aber wohl nicht hierher, sondern in solche Zeitschriften, die sich speziell nur mit der Bühne beschäftigen.

X. Schneider.

Die Musik in den Blindenanstalten.

Wenn schon für Sehende die Uebung der Violon- und Instrumentalmusik eine ausgedehnte und bildende Lieblingsbeschäftigung in Museen und Vereinen, um so mehr ist sie in noch höherem Grade erhaltenswürdig für Erblin- dete. — Vor längerer Zeit fanden wir Gelegenheit, die vollständige Wichtigkeit dieser Beschäftigung in Folge eines Besuchs in einer Provinzial-Blindenanstalt festzustellen, wobei wir aus der Vorberührung nicht verschließen konnten über die lebendige Singart und das tiefe Hineinleben in die Musik, wie auch über die Prägnanz, mit der das wohlgeübte Orchester dieser Anstalt die einzelnen Piecen zur Ausführung brachte, und wie sicher Klavier, Orgel und Blasinstrumente gehandhabt wurden. — Eine Frage ist der Musikunterricht der Blinden bedeutend schwieriger, als bei Sehenden, weil dort in den meisten Fällen die Musik nach dem Gehör geübt werden muß. Insofern darf bei dem Unterrichts die Kenntnis der Noten, des Notensystems und der Takttheilung nicht fehlen; und weil dem Blinden das Sehvermögen als vorzüglichste Befähigung des Spielens mangelt, hat man auf die Ausbildung des Gehörs doppelte Sorgfalt legen müssen und in dieser Beziehung mannigfache Erfolge erzielt. Bei blind gewordenen Personen trifft meistens die Borausschickung zu, daß dieselben vordem Noten gesehen, gelernt haben und noch kennen; andrerseits verhält es sich aber bei Blindgeborenen, denen die

Kenntnis der Noten fehlt. Erklärte mir doch einer dieser Bedauernswerten auf meine Frage nach der Gestalt einer halben Note: „Sie ist etwas Ungeheures“. (Der junge Mann war erst wenige Tage vorher den Anstalt zugeführt worden.) Diesen Blindgeborenen den Begriff der Noten beizubringen, erweist eine willensstarke Beharrlichkeit, eine zähe Ausdauer. Man verdet bei ihnen ein sinnreiches Mittel an, welches der vorübergehenden Lehrmethode des Elementars unter Schrifthalten entspricht. Auf einem ihrer Grundstücke haben wir ein System von erhöhten Notenstiften in gleicher Weise befestigt, wie Noten geschrieben oder gedruckt sind. An Stelle des Sehvermögens bedient der Blinde sich des Tactsystems seiner Finger und füllt somit die Lage und den Wert, die Dauer und den Accent der einzelnen Noten heraus. — Das von dieser Kapelle später gegebene Kirchenlorenz (Oratorium) hinterließ einen tiefen Eindruck bei den Zuhörern schon in Folge des Bewußtseins, daß die Mitwirkenden sämtlich Blinde waren. F.

Text zu „Am Meer“

Von Joh. Köstler op. 22.

in Nr. 7 der Neuen Musikzeitung.

„Die sanften Abendwinde verhauchen übers Meer,
Die Blätter leis und leise erlösen um sich her.“

„Ein unendlich banges Sehnen ergreift mich mit aller
Macht: —
Weibin, unermüdet denken die Hüften sich in stiller
Pracht.“

„Hier unter schattigen Säulen, umrauscht von blauer
Luft,
Kast angehört mich träumen: Hier träumt es sich so
gut.“

„Ein Traum von Glück und Liebe, Ein Traum gar süß
und heil
Erstleht. — O, daß er blide in der Verklärung Gold.“

„Da reißt das Bild dem Träumer ein Windstoß jäh
entzwei
Und mit dem Glück der Liebe auch ewig ist's vorbei.“

„Ruh! armes Herz!
Viel' ewig wohl, du süßer Traum!
vorbei, vorbei!“

Es wallen und wehen die ewigen Wellen,
Sie töhlen den heßigen, den brennenden Schmerz;
Ob tauchende auch am Gestade zerfallen,
Es rollen stets neue vom Meer uferwärts.

Sie singen von Frieden den kampfenden Seelen
Und warnen ein Lieb von dem Valsam der Zeit:
Nicht sollst du, Bestimmter länger dich quälen,
Am Ocean schwindet das menschliche Leid.

Wir rauchen tief Jahrtausenden bekländig auf und
nieder, —

„Unendlich liegt die Ewigkeit vor unsern Augen da. —
Es leben Leid und Freude bei den Menschen wechselnd
wieder;“

„Beim tollsten Wetter, wilden Sturm ist Düll' und
Rettung na.“

A. Friedrich (H. Kinne).

Das Schicksal eines Vergessenen.

Wohl keinem der dagesenenen Musik-Kompositoren hat das Schicksal ärger mißgefallen, als dem, durch ihm unig-müdes, tief lebend ausgebrühtes, „Stabat mater dolorosa“ bekannten italienischen Tonmeister Emanuele Morga. Als Sohn einer reichen, aristokratischen Familie Siciliens hat er aus der Musik nie eine Quelle des Erwerbes für sich gemacht; aber was er komponierte, war das achtigste Gefühl seines edlen Herzens.

Im Alter von 21 Jahren war er mit seiner Mutter dazu verdammt, der überaus mütterlichen Fürsicht seines Vaters bezugnehmen, die in Folge eines Aufstandes des unabhängigen Adels Siciliens gegen Spanien vollzogen wurde, an welchem auch sein Vater sich beteiligt hatte. Während dieser Exekution starb die Mutter in den Armen ihres Sohnes, der durch diesen doppelten Verlust in Tiefen verfiel. In diesem Zustande brachte einige mitleidende Freunde ihn in das Kloster Morga, dessen Namen er später annahm. Hier fand sein er-schlittertes Gemüt den wohlthunenden Balsam in den Tönen der von ihm gepflegten Musik. Nach Verlauf von 2 Jahren kam er an den Hof des Herzogs Franz von Parma als Musiklehrer der herzoglichen Tochter, die seine Liebe wohl erwidern wollte, aber nicht durfte.

Nach vielen Reisen durch Europa starb Morga still und einsam, unbeachtet und unbewehrt in Böhmen. M.



Sechs Nummern *) nebst mehreren Klavierstücken und Liedern, Portraits hervorragender Tonkünstler und deren Biographien.

Herausgeber u. Verlag von P. J. Tonger in Köln a/Rh.

Auflage 48,000.

Inserate die viergespaltene Nonpareil - Zeile 50 Pf. Beilagen 200 Pf.

Bestellungen jederzeit bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterreich, Ungarn und Luxemburg, sowie in jänit. Buch- u. Musikalienhandlungen pro Quartal 80 Pf.

Alle Jahrgänge erscheinen in neuen Auflagen und sind in elegant broschirten Bänden zu 80 Pf. das Quartal, sowie Einbänden zu allen Jahrgängen à Mk. 1.—, Prachtbänden à Mk. 1.50 durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.

Tanzgeisterchen.

Ein musikalischer Falschingsput
von Louis Köhler.

Dunkel herrscht im Ballsaal, die Lässer sind erschöpft, der saure Wein jagt durch die Fenster und seine Strahlen spielen in lattem Rhythmen auf dem Orchester und dem Barquet. In tiefem Schweigen hört man sterbende Schöne die Wände hinabgleiten; da schlägt es in der Ecke an, hoch, vernehmlich im Dreiwertel-Takte: Eins-zwei-drei — eins-zwei-drei, eine Melodie hallt leise, wie Ahyung dazu. Bist du es, Oestl' Länners oder Strauß? Doch hoch, es klappt um auch unter den Notenpauken des Orchesters im deutschen Zweiwertel-Takte, es jucken Rhythmen dazu, bald im Polka, bald im Galloppaufschuß. Was kichert dort im Mazurkafuß, was wispert hier wie Barboviene und was säuselt im Walzeraufschuß? Wie ist du wach, seltsame Violine, und du hübsche Violine? Lebst du auf, weichebige Flöte, und du spröde Oboe, geistvolle Klarinette und trübselnde Fagott? Was murmelt und brummt ihr paffige Baute und brummiger Bass? und ihr, was flüstert ihr, Kater Triangel und fische Becken? Heraus, murriges Volk, die Mitternacht-Stunde ist da!

Nun öffnen sich heimlich im Mondsauber die Klappen der Flöten und Fagotten, es weiten sich die Becher und Köcher der Klarinetten und Oboen, es dehnen sich die Säulen der Posaunen; die Mundstücke der Pöbner und Trompeten sperren sich auf und, siehe da, sogar auch die geschlungenen Fächer der Geigen, Violon, Cello und Bass werden größer; wie im melodisch-idealisierten Letztrompetenstöße spürt es aus den Öffnungen hervor, dann trappelt und trappelt dahin, kaum den Boden berührend, und alsobald rauscht und raschelt es empor in die Höhe. Das sind die Geister der Tänze. Der Gesellschaft entstammt und ihr dienend, bilden sie bei nächster Weile jeder eine Gesellschaft. Doch weicht eine liebliche O. Grazien und Mägen, geht und takt Euch an ihren Gefallen, an ihrer Poesie, ihrer Bewegung! Welcher reizende Baul Der rache Walzer, die ebenmäßige Form in den glatten gleichen Tritten des lustigen Gewandtes; — die kurzgeschürzte Polka mit ihrer allerliebsten hüpfenden Bewegungen; — die Mazurka mit ihrer kräftigen

Rhythmus bei jedem Schritt. . . In lebendigem Zuge eilt sie dahin, voran diejenige Mazurka mit ihrer Keusche der Polka-Mazurka und einer schlanken Freundin, der interessant schwindelnd aussehenden Galloppade. Du, wenn sich um die Mägen nicht wackeln wird! rief die kleine Polka. Mein Gott, da kommt sie schon! um Begrüßung, Adel! Und in der That, langsam und gütiglich einsteigend locken der größten Bräute die Dame Mägen, befaßt mit den unermesslichen „Szenen eifriger Schönheit“ und mit einem Pampadour, gekleidet mit gezeichneten Metentöpfchen; sie tritt heuchelnd-cruß zu den jüngsten Tanzgeisterchen und spricht die Ermahnung, doch nicht zu wild zu sein, das Tempo nicht schiefen zu lassen, die hohen Töne zu ermäßigen und besonders die Bewegungen anständig zu halten. Sorgt nicht, liebe Tante! rufen die Mägen, der allgemein respektierten Dame Mägen die Hände lüffeln, da selbst keine glückliche Fremde an uns haben; und dabei umsprangen sie die Mägen in so ausgelassenen Attituden, daß dieser der Pampadour einfiel: „O über die jegige Jugend!“ leuchtete die immer noch gräßliche Mägen, „so leicht, so ausgelassen! wie anders wars, als Ich jung war! — In diesem Augenblick flog, mit silbernen Sprünge, jener junge Rajawalzer unter die Dameengruppe und brachte gleich so viele der reizendsten Attituden und gewinnendsten Redensarten an, daß Jede sich zu diesem Chapeau gratulierte. Nun folgten ein Streichfächer, der geschmeidig und einnehmend, eine Quadrille, die etwas weischnüßlich drein schaute, weil die von ihr gewünschte Ehe mit dem Kontreant, wegen zu naher Verwandtschaft, nicht stattfinden dürfte, und ein Kollon, dem man gleich das Bewußtsein anmerkte, daß er nirgends leben dürfte. „Wo nur die Kontreantengruppe Quadrille und die alberne Barboviene bleiben! Die flachen sichtlich noch mit der Polonaise über uns!“ rief vergnügt-sichtlich die Polka und gewahrte nicht, daß die Dreie bereits hinter ihr standen, natürlich aber sie süß anlockten, obgleich sie mit den Säulen flüchtigen.

Es sollte nun jeder einzelne seine Künste predigen und allgemein wurde beschloffen, der Kaiserwalzer sollte beginnen; er schwebte auch sogleich grazios durch den Saal mit angenehmen Töne seine reizende, ihm angebotene Melodie im Dreiwertel-Takte singend. Die Mazurka und Polka sahen zusammen zu und nickten; sie nahmen den Armen gehörig mit und meinten, er sei doch eigentlich für einen Mann zu weiblich, zu wenig kräftig und ließen ihren moquanten

ihnen Jünglein freien Lauf. Mein Mann müßte an das sein,“ sagte diejenige Mazurka; ihre Augen bligten dabei und ihre Fäulen schlugen unwillkürlich im bekannten zuckenden Rhythmus zusammen; doch als der Kontreant begann, da konnte es die bewegliche kleine Polka nicht mehr ertragen: „Du langweilige Schlenkrian! Das ist zu arg!“ rief sie, du befindest gar keine Frau, höchstens die schleppende Polonaise!“ necklich warf sie ihm eine Hand voll Sechszehntelpaun zwischen die Füße, daß der Tanzende straucheln mußte. Auch die Andern alle kamen um an die Reihe: die Polka, die Mazurka und die Polka-Mazurka waren so überaus reizend, daß die Barboviene und die Quadrille vor Neid es-dur-grün wurden, die beiden stützten alten Jungfern Mägen und Polonaise aber die Köpfe schüttelten und fragten: ob die drei Grazien nicht ein wenig allzu verführerisch seien? Ihnen sagte der schwermütige langsame Walzer, der unbewert seinem fortgelangten Bruder gefolgt war, am meisten zu; auch den Kontreant rühten sie, den die Polonaise mit manchem schweraccentierten Seutzer betrachtete und nachrechnete, wie viel älter sie wohl sei, als er. Am meisten zu bebauern war die Barboviene, so unschön, so lächerlich erschien sie Allen, in ihren tapferen Pas, daß sein Auge mit Wohlgefallen auf ihr ruhte; sie hatte in der That etwas Ungraziöses und fast Antiquiertes, wenn sie nach jedem dritten Pas schwerfällig in die Knie sank, aber, bei ruhiger Fassung, mit einer gewissen Einflügeligkeit offenen Mundes in den Mondschein gligte. —

Bald begannen nun die unaussprechlichen Hofmache-reien. Gleich und gleich gesellt sich gern, die Partien des graden und ungraden Metrum standen einander feindlich gegenüber, der Zweiwertel- und Dreiwerteltakt waren Antipoden; um so wärmere Sympathie herrschte aber zwischen den verwandten Taktarten. Die Polka und die Keusche Polka-Mazurka hatten Jede ihren Verehrer gefunden und, o Schicksalsstille! die Mazurka gerade den eben erst noch verpörrten Walzer; sie gingen Hand in Hand und schienen harmonisch Eins im gleichen Ton wie Takt.

Der Kollon machte auf etwas zudringliche Art der Polka den Hof, die ihn aber schnippisch abfertigte, sobald er ihr nahe, worauf er sich dann jedesmal auf Galloppade wandte; der Streichfächer und die Polka-Mazurka traten dann schweigend zu der Tante Mägen, beteten, sie hätten längst einander gehebt und hätten um ihren Segen. Nun ging's an's

Daheim.

Idylle.

R. Platz.

Andante.

The musical score is written for piano and voice. The piano part is in the left hand, and the vocal part is in the right hand. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Andante'. The dynamics range from piano (p) to mezzo-forte (mf) and sforzando (sp). The piece includes various musical ornaments and a final section marked 'p con sentimento'.

This page contains eight systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff. The music is written in a key with two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. Performance instructions are provided throughout the piece.

Key performance instructions and markings include:

- p* (piano)
- con amore* (with love)
- dim.* (diminuendo)
- a tempo* (at tempo)
- rit.* (ritardando)
- sempre p* (always piano)

The page concludes with the publisher's information: P. J. T. 2708*

Gratulieren — natürlich nicht ohne Moquieren und so
Männer wußte heimlich, auch erst so weit zu sein;
daher dauerte es auch nicht lange, bis der Ma-
gister seine schöne Braut, die Magistra, der Ge-
schicklichkeit, welche Wahl von den beiden alten
Jüngfern Menner und Polentaie sehr gebilligt
wurde, denn sie bestien, daß gar zu feurige Magistra
werde durch ihren Vater-Gatten Maß halten lernen.
Alles war froh, nur zwei trugen die Qualen vergehen-
der Liebe im Busen. Der schöne langsame Walzer,
welcher stets zur Schwermut geneigt war, verschwand
so heimlich im Plausivus Diminuendo, wie er getem-
men, denn auch er liebte seines besüßlichen Bruders
schöne Braut; die Quadrille aber konnte ihren Jugend-
gespielen, den nun verlobten Walzer, nicht so leicht an-
geben: sie hatte ihn lange heimlich geliebt und fühlte
nun erst so recht, wie verlassen sie war, da Niemand
mehr nach ihr fragte. Der Kontrabaß hatte sich
immer gefügt, daß, da er seine Gasthofsleiter, die Qua-
drille nicht haben könne, für ihn keine passe; jetzt aber
meinte er, wo Alles nicht, könnte man allein nicht lassen;
auch war ihm der Gedanke, Garzen zu bleiben, so
schwerlich, daß er sich immer wieder verweigerte, die Pol-
taie doch ein allerliebstees jungweiges Weib, er würde
schließlich doch seine passivere Frau, als sie, finden,
worauf er ihr dann Herz und Hand antrug, die das
kleine polierte und pflante Ding denn auch mit
Freuden annahm. Als der Keitellen des Fächens sah,
war sein Schicksal entschieden, er hatte in seinem weiten
Herzen stets gedacht: wer die Wahl, hat die Qual; nun
aber die eine für ihn nicht mehr existierte, mußte er
nur noch auf die Andere denken, (obgleich er wohl am
liebsten Beide gehabt hätte) und war bald glücklicher
Bräutigam der Gallopade. — Die unglückliche Bar-
jorienne, die feiner wegen ihres etwas A-moll-melod-
ischen Gesichts leben mochte, bestie noch auf ihrem
Wassas, der da kommen soll, sie von dem Jüngfer-
stunde zu erlösen. Während sie heimlich und trau-
rig eine offene Kistenklappe zum Unterstumpfs auflud,
gehen die übrigen, unter Führung der Polentaie
und Menner, bei passiver, bei langwieriger Vertei-
lung sämtlicher Weizen und Vassilischen, durch ein
Geigen-G-Loch oder in sonst ein heimlich-tranisches
Instrument, aus dem heraus man alsobald ein harm-
loses Klingeln der süßen Rüsse vernahm, welche durch
Ameisenartigkeiten der Melodien-Anfangsleide appliziert
wurden. Auch der gute Mund suchte um diese Zeit
eine warmende Wölke, um sich, hinein gebüllt, hinter
dem Horizont zu verstecken. Zu den Instrumenten-
Abwehungen aber wurde stillvergüßig konzipiert: ita-
lienische Melodien, gebundene Quinten, in Zuder ein-
gemachte Terzen, frantzösische konbinierte punktierte
Rhythmen, gebundene Dreiklänge, geräuschete Traven,
Kontaden mit Trillern gekleidet, dazu Melodien-Kine-
naden, Kaviarwein, Kaskagnetten Knackmandeln zc.
schmecken göttlich — und nun den göttlichen Allen
eine gute Nacht!

Leipziger Briefe.

Aristoteles sagt bekanntlich die „nachahmende“
Kunst und somit auch die Kunst der Zwecken zu. Der
erste derselben ist die sittliche Bildung. Dingen kann
naturgemäß nicht jede Art von Kunst erlernen; vielmehr
ist es nur gewissen edlen Künsten möglich, dem Bil-
dungsfähigen etwas zu bieten, worüber Freude oder Be-
trübniß zu empfinden geeignet ist. Der zweite Zweck
liegt in der tatsächlichen Wirkung, das ist die rei-
nigende, die besessende. Diese beiden Zwecke hat,
wie ich in meinem ersten Briefe erwähnte, die Roman-
sche Wona-S-Oper im Carola-Theater unterm Leipzig
geboten. Nicht allein die Verführung bedruckener
Darbietungen spendet des Unternehmens dem Kunstfreunde,
nein sie wirkt auch regenerierend auf unsere zur Zeit
etwas verunreinigten Theaterzustände. „Kultur“ —
das war die Springwurzel, welche den gegen Publikum
und wohlmeinende Kritik tauben Berg einer lehrhaftlich
in Amt und Würden befindlichen Direktion erschloß und
wenigstens zeitweilig eine recht annehmable Flora aus
dem sonst von überwucherndem Unkraut und Sterilität
wenig geeigneten Boden herauszubereitete. Mit unvorne-
mlichen Theater-Direktion ist's nämlich eine ganz
tunliche Sache. Dem Manne nach führt Dr. August
Fischer das Szepter, in dessen von dem Theater be-
schäftigten Personal, wie von der — da drüben stets
verfügen — geschäftigen Welt werden nur wenig Sterb-
liche mit diesem „Kamen-Direktor“ in Verbindung ge-
kommen sein. Der Herr Direktor des Leipziger Stadt-
theaters hat sehr oft — ich glaube so auch gerade jetzt
wieder — seinen festen Wohnsitz in Leipzig. — Herr
Fischer wirkte in den letzten Wochen bei dem Münchener
Gastspiele mit, welche Darstellungen außer einer Mit-
wirkungsmarie, welche in Form eines Odens getragen
werden soll, den Beteiligten mehr klingenden als

schallenden Beifall eingetragen haben soll. Und drüben
— d. h. also im heimischen Direktionsfig — waltet nicht
etwa die „schöne Kunst“, sondern wohl der regierende
Herr Direktor — genannt Oper-Direktor Angelo —
(canis a non canendo) Neumann ebenfalls in die
Symmetrie zu geben für gut fand, die „Reite“ Di-
menzion, der legemante Sekretär Rosenheim.
Wir wollen's nun dieser Vertretung unglücklicher
aber immerhin merkwürdiger Umstände zuschreiben, daß
wir verschiedene recht saloppe Vorstellungen hinnehmen
müssen. Einen „Reiter“ beispielsweise hatte mir ein
Mitglied zu hören vorbehalten, den selbst ein entzogener
Kreiselstabsführer — unter welcher ich aber nicht gehöre
— sicher „zum“ Teufel nicht aber „den“ Teufel zu be-
nennen haben wird. — Dem Komponisten Kreisch mer,
und wie böse Zungen behaupten, auch dem S. Verleger
zu Liebe, hatte man neuer und neuer einmal die bereits
sein erstmaligen Debit sangt zu Grabe getragene Oper
„Heinrich der Löwe“ auf die Bühne gebracht. Eitles
Gehäus! — Wenn auch „Hände gut, alles gut“ einige
Hervorzüge hatten, wenn auch keiner der Wieder-
holungen selbst in wahrer Verehrung Szenen vor- und
abgehoben wurden, — Schmeizen war der Akt. —
Schlaf nun und ruhe in Träumen von Duff,
Balkonier umsch dich die Lust
— in stiller Klause des Beatearchivs)
Als dem magischen Brand des Phönix entfliegt
— (vergleiche einige mitteltägige Konbolenzberichte)
Wenn er sein eigenes Grabbede fängt!
— („Heinrich der Löwe“ im Jahre 1880 zu Leipzig)

Doch Freundel! — nicht diese Töne —
läßt uns augenblicke aufsteigen.
Aristoteles hat der Kunst auch noch einen dritten
Zweck zugeordnet und das ist der heuristische. Es heißt
das: die Bewirkung von Lust. Lust empfindet ein
Jedem an dem, was seiner Natur gemäß ist, der Erde
am Essen der Nudeln am Nuckeln. Aristoteles unter-
scheidet hiernach die „edle Ausfüllung der Luststunden“
und die bloße „Erhebung“. Für beide Gesichtspunkte
haben wohlthätige Vereine die Sommerfeste, welche un-
sern beiden altsächsischen Gesangsvereine „Ariou“ und
„Paulus“ in den letzten Wochen abhielten.
In der blühenden goldenen Zeit, in den Zeiten
der Rosen, welcher selige Aufschwung ja leider nur
wenige Sommer zählt, sind bei „ihm“ wie bei „ih-
re“ die Entzückungen, die Studentenfeste — (Pleasant-
ness!) — denn es giebt bei den gemächlichen Festen im
Gegensatz zu den ungemächlichen Gambusieren keine
Bergungsbühne ohne Terzschreien — Momente, wo sich der
Mensch, wenn nicht ein in Göttern, so doch seinem Gott
oder seiner Göttin näher fühlt.
Heinrich Heine, dieser ungeschätzte Liebling der Musik,
ipso facto so bestend über die Zeit der „blühenden Jugend-
zeit“, urtheilt — wenn diese Freunde nie gelacht, wenn
sich dieser Himmel nie erschloß, der hat doch wohl ein
gut Teil der Weisen, welche das irdische Trübsal
bieten kann, ungetroffen hinter sich. Das unendliche
Schönen, das künftige Verlangen, welches uns Mozart der
lebende Jüngling in der „Einführung“ in dem unüber-
sehblich musikalisch illustriert:

„Schon tritt ich mich wachte,
Schon zag ich mich schwanke,
Es hebt sich die schwellende Brust.“
je naturwahr malt; — wo liegen sich bessere Studien
hierzu machen, als in der Corona, welche diese Studien-
sommerfeste uns sich sammeln!

Indessen auch ohne diese Reminiscenzen von „Mär-
chen aus jünger Zeit“ boten die beregten Aufführungen
musikalisch wertvolle und beachtenswerte Momente. Die
Huberische Kapelle introbuirte das Arionensommer-
fest mit den mehr oder weniger als gehaltvollen Marsch
aus Goldmarks „Königin von Saba“. Webers eig-
liche „Freischütz“-Ouverture wurde gefolgt von Rudin-
stus pantan instrumentiertem Hochzeitszug aus „Terra-
more“.

Von den gebotenen Männergesängen hebe ich heraus:
Gates „Warning“, welche wie E. W. Richters
„Angebot“ und Richard Wälters „Ständchen“ auf
sitirischen Applaus wiederholt werden mußten. Men-
delsohns „Jägerabchied“ mit Sönerbegleitung zeigte
den einzigen „Jungbrunnen“, der für diesen Teil seiner
Produktion die Kommitte dem Komponisten sprachen
läßt. Zur Riege giebt ein Klügchen zu knaden. Be-
derlaffen, die nicht ganz lastet sind und nicht über gut
bedachte ausgiebige Stimmungen verfügen, werden die
Nummer besser hüßig umfungen sein lassen.

Natürlich wurde auch den Halbgott Jocus sein
Recht. Berners „Studentenlied“, die „Bappein“ von
E. W. Kunz, Böllers „Wer ist unser Mann“, wie
die ausgelassenen „Mandolinen“ zu deutschen Klaffen“,
Quadrille für Ober und Orchester von Fr. Krem-
schen auch den ärgsten Podagraffen Syphocherite und
Zipperelein vergessen.

Dieselbe Kontur — unbewegte Stetigkeit — in Blau
— (die Pauliner tragen nämlich blaue Hüben) —
brachte der Paulus zu seinem Sommerfest acht Tage

dacauf. Von einem herrlichen Sommerabend — und
die sind dies Jahr sehr, sehr rar — begünstigt, war ein
ungemein zahlreiches Auditorium versammelt, welches in
des Schlingenhäus Garten der Dinge hatte, die da
samen. Ich will meine werthen Leser nicht mit der ge-
samten Programmführung aufhalten, sondern erörtere
nur die ganz prächtig durchgeführten Manuskriptnovi-
täten von Edm. Kreischmer „Tausendfisch“ und
„Frau Germania zum Tanz 1870“; ferner sprachen aus
Gernsheim's „Diebstahl“ und Wilh. Sturm's „Kar-
neval von Rom“, geschickt von Schöffel. E. Grün-
berg hat dem Vereine einen Walzer gewidmet, über-
schrieben „Wiener Typen“. Strauß sen. und jun.
schauen mitunter in nicht zu verkennenden Stützen heraus.
Des Tages Abend, dem die Nacht bis zur Morgen-
promenade der reisefingrigen Ess folgte, war der leicht-
beirungende Götter des Tanzes frisch fröhlich ge-
eignet. — Im August führte mein Weg mit der Säng-
fahrt des Leipziger Sängerbundes nach Halle a. S. „An
der Saale hellem Stenale“ entwickelte sich, trotzdem
das Jupiter pluvius recht griesgrämig brummen ließ,
in der Reihe der etwa tausend Köpfe zählenden Sän-
ger-Brüder und Schwestern schnell jenes ungemessene
lustige Festreuen, welches dem Dichter Recht giebt, wenn
er sagt:

„So man singt, da laß dich ruhig nieder,
böse Menschen haben kein Verstand.
Ich will darum auch hier den Reiz der Saule
gelassen wissen; hier bin ich — Mensch, hier will ich's
sein, der auch einmal einen unfehlwilling übermäßigen
Dreiklang ohne Skulptur mit in den Kauf nimmt.“
Oskar Löffert.

Das Lied unsere Herzen sprache.

Was oft in unserm Innern wallt
So wunderbar mit tiefem Zehnen,
Das stünden Worte nicht, — es hallt
Nur in des Liedes mahnenden Tönen
Zu recht hervor, wie es das Herz
Vad juckend fühlst, bald tief im Schmerz.

Die Mutter wiegt ihr liebes Kind
Mit tiefem Sang in heiterm Frieden:
„Nimm lichte Englein, komm geschwind,
Hier sollst es immer treulich hängen
Und sanft bewachen seine Ruh,
Schlaf wohl, mein kleiner Engel Du!“

Und in der goldenen Mähenzeit,
Wo zarter Liebe Anospen sprielen,
Da laßt der Jüngling und die Maid
Die schönen Lieder schneidend klingen,
Der Verhe gleich, die Juchend singt
Und sich hinaus zum Himmel schwingt.

Doch wenn Du ohne Doffen liebst,
Dann trag' es mitlich ohne Tagen,
Was hilft es Dir, wenn Du dich trübst,
Du kannst Dein Leid in Liedern klagen;
Es löst des Liedes süßer Saft
Den Schmerz in stiller Sehnt auf.

Und in der Stunde der Gefahr,
Wenn Heldenkämpfe uns umfassen,
Dann hört aus hohem Dofte der Har
Die alten Heldenlieder draufen,
Dann zieh'n wir jugend unser Schwert
Für's Vaterland, den heiligen Heerd.

Und wenn ein lides Auge drückt,
Der Tod zerreiht die schönsten Bande,
Dann sagen's kalte Worte nicht,
Wir singen still am Grabesande:
„Lieb' wohl, lieb' wohl auf Wiederseh'n
Dort einst in jenen lichten Sphären“

Adolf Dietrich.



Sechs Nummern *) nebst mehreren Klavierstücken und Liedern, Portraits hervorragender Tonkünstler und deren Biographien.

Redaktion u. Verlag von P. J. Couper in Köln a/Rh.

Auflage 48,000.

Inserate die viergespaltene Nonpar. - Zeile 50 Pf. Beilagen 200 Pf.

Bestellungen jederzeit bei allen Postämtern in Deutschland, Oester.-Ungarn und Luxemburg, sowie in sämtl. Buch- u. Musikalienhandlungen pro Quartal 80 Pf.

Alle Jahrgänge erscheinen in neuen Auflagen und sind in elegant broschürten Bänden zu 80 Pf. das Quartal, sowie Einbänden zu allen Jahrgängen à Mk. 1.—, Prachtdecken à Mk. 1.50 durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.

Sonate Opus 53 Cdur.

Vorwort.

Die erwähnte Sonate dem größeren musikalischen Publikum nicht bekannt, oder, wenn jenes der Fall, nachdem ihrem geistigen Gehalte nach noch unverständlich sein könnte, so erlaube ich mir, Folgendes vorher zu erklären.

Trotz der reinen Homophonie der Sonate wehnt ihr mehr der symphonische Charakter inne, und da die Zweifeltätigkeit in ihr obwaltet, ist sie greifbarer angelegt, als die früheren Werke. Beethoven tritt in ihr, frei von Mozart-Haydn-Schule, in selbstständiger Individualität auf mit Schaffen neuer Formen und bestimmter Wirkungen seiner Ideen.

Der Inhalt des ersten Satzes ist die reinste, ungetrübteste Heiterkeit des sinnlich geistigen Menschen (nach Ernst von Ertels Intention zu sprechen), steigert sich im zweiten Satze zur höheren Potenz und erreicht im Coda desselben die höchste Vergnügung, Jubel und Freude, unter welcher mit titanischer Kraft und festster Erhabenheit das ganze abschließt.

Zwischen beiden Sätzen steht ein kurzes, sinniges Adagio, das beide auseinander hält, aber in wohlthuendem Kontraste sie noch mehr verbindet und erheitert. Es hat einen eigenwilligen fragmentarischen Charakter und führt in seinen flühen, harmonischen, aber auch ebenso mythischen Wendungen zum zweiten Satze verbindend hin.

Wollen wir versuchen in fassbaren, poetischen Bildern den Ausdruck dieses Riesenvorwerks in seinen Hauptmomenten zusammenhängend wiederzugeben.

Erster Satz; erster Teil. Allegro con brio $\frac{3}{4}$ Takt.

Als das Herz mir erbebt in wonniger Lust Und Stillsitzen ähnte die wogende Brust, Da eilt ich hin an des Meeres Strand, Wo erhellende Wärme erfüllt die Luft Mit der Lüften Waldung bezauberndem Duft, Wo die Wälder sich wiegen im roten Schein Und die Wogen schäumen wie perlender Wein — Da saß ich erlöset von Freude und Lust, Und selige Erinnerung belebte die Brust!

Und wie es so glänzte, geigert, gelebt, Wie in Perlenschleier sie angewebt,

Mit blendenden Kronen so weiß geschmückt, Bald rollend sich hehend, bald niedergebückt, Sich Woge um Woge muthwillig verdrängt; Dann leuchtend im Reigen zusammenverdrängt In glänzendem Spiegel verwandelnd den Sand — Schaumfloden entzündend heran zum Land Da klang es zu mir aus dem wirbelnden Schaum In schallendem Jubel (ich glaube es kann): —

„Kennst du uns nicht wieder du Menschenkind!“

„Wir liebende Freunde von ehemals sind.“

„Einfältiger Zweifler, was glaubst wohl du?“

„Wir leben nicht lange, zerlöschen im Nu?“

„Erbärmliches Dasein dies, sich uns nur an?“

„Wir leben fort, immer, ja ewig fortan!“

„Dann wisse, kurzlebiges Erdenkind.“

(Da brausten sie um mich im wirbelnden Wind)

„Wenn wir jetzt gewachsen den Dünensand“

„Und stiehn dann über erbärmliches Land.“

„Verlöschen wir scheinbar, doch Bruder Wind“

„Reißt uns keine Hand, — und dann geht's geschwind.“

„Vereinigt mit and'rer Genossinnen Schar“

„Um den Erdball herum, denn wisse Irawahr!“

„Auch jede von uns aus Milliarden besteht.“

„Den Erdsphären, und keine doch untergeht.“

„Und was wir erlitten, auch im raschen Lauf.“

„Das nahmen in ewigen Wogen wir auf.“

„Und sagen auch Dir, schwaches Menschenkind.“

„Dass wir im Ewigem unsterblich sind.“

Da war mir's als könnt ich im wohnigen Graun

Noch einmal die lebenden Bilder erschau'n

Vergangener Zeiten, glückseliger Lust,

Und zureichend entrang sich der wogenden Brust:

Da ja, ach erzählt mir (wie bin ich bereit)

Unsterbliche Vöten vergänglichster Zeit!

Zweiter Teil.

Da tönte bejaunet der Wogen Lauf Im milderen Drange nun zu mir heraus; Wie schwoll mir das Herz zu erwartungsvoll, Als könnt ich empfinden und hören zugleich, Was geschäftig in drängenden Wogen sich schlägt Und murrend Vergangens herauf zu mir trägt.

Sie sprachen: „Es ist nicht so lange wohl her.“

„Da verließen wir das ferabische Meer.“

„Wir hoben und trafen im leuchtenden Sprung“

(Eine wellenbevölkerte Wanderung),

„Wir wollten nach tropischer Sonnenglut“

„Im Norden erfrischen den kesslichen Mut.“

„Doch als wir die ersten Eisberge sahn.“

„Da drehten wir schändernd mit süßlichem Weh'n“

„Und bemutten vergnügt unsern kalten Lauf“

„Und hielten uns tändelnd ein Weilschen auf“

„An einer Kiste, die viele Jahr“

„Wohl tausendfach schon geklaut war.“

„Und rollten hinauf, überhingen uns toll.“

„Und peitschten Delphinen und spritzten sie voll.“

„Und stahlen aus Tieren den Beifall herauf“

„Und warfen ihn wieder zum Strande hinauf.“

„Doch wie, Du kannst nicht erwarten (Irawahr!“)

(So murmelte plötzlich die Wogenchar),

„Du schau'n noch einmal im Geiste zurück“

„Das jugendlich beide unendliche Glück!“

„Nun lude dir lachend ein Bläschen dort aus“

„Und denke, du seist am Strande zu Haus.“

„Wir wollen in wogender Wirklichkeit“

„Dir plätschernd erzählen aus seliger Zeit.“

Introduziona. Adagio molto Fdur. $\frac{3}{4}$ Takt.

Da stieg der volle Mond so schön heraus Und auf dem Meere lag ein milder Schein. Klar war der Himmel, Sterne tauchten auf Und Schatten zogen in die Waldung ein, Und träumend, unbewußt ließ ich mich lenken, In der Erinnerung Nacht mich ganz versenken, Und achend meines Herzens stille Gut, Erklang es ruhig an der Wellen Flur:

„Erinnerst du dich jener ersten Nacht?“

„Du standest regungslos am Schiffstrand.“

„Ein totes Weib ward uns herabgebracht.“

„Der kalte Leib in wulste Arme sank“

„Und brünnend, mit milchweißem Schwingen.“

„Begannen wir den heil'gen Chor zu singen“

„Und trugen sanft und wiegend sie hinab“

„Und schmückten perlendreich ihr silbes Grab.“

„Du fragst: „Wirst wohl die neue Welt mein Glück?“

„Heh' ich zur Heimat nie vielleicht zurück?“

Zweiter Satz. Allegretto moderato. $\frac{2}{4}$ Takt.

„Da erwachte der Morgen mit rosigem Hauch“

„Und mit kindlichen, lächelnden Spielen“

Liebesklänge.

F. A. Thinius, Op. 91.

Andante con espressione.

PIANO.

p dolce

cresc.

decresc.

p

mf

f

agitato

rit.

a tempo

dolcissimo

This page contains seven systems of musical notation for a piano piece. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *mf* (mezzo-forte). Performance instructions include *Red.* (Reduction), *mf*, *p*, *cresc.* (crescendo), *decresc.* (decrescendo), *ritard. assai* (ritardando assai), *a tempo*, *dolce*, *ritard.* (ritardando), and *rallent. e dim.* (rallentando e diminuendo). The piece concludes with a *pp* marking.

The musical notation is as follows:

- System 1: Treble staff with a melodic line; Bass staff with chords and *Red.* markings.
- System 2: Treble staff with a melodic line; Bass staff with chords and *Red.* markings.
- System 3: Treble staff with a melodic line; Bass staff with chords and *Red.* markings.
- System 4: Treble staff with a melodic line; Bass staff with chords and *Red.* markings.
- System 5: Treble staff with a melodic line; Bass staff with chords and *Red.* markings.
- System 6: Treble staff with a melodic line; Bass staff with chords and *Red.* markings.
- System 7: Treble staff with a melodic line; Bass staff with chords and *Red.* markings.

„Erfrüchten wir Wogen dir Herz und Aug.“
 „Verfrüchten das ängstliche Fühlen.“
 „Und Welle um Welle schäumt auf und schwillt“
 „Und senkte sich rauschend nieder.“
 „Das weite Meer war ein wallendes Gefäß.“
 „Voll des Wohlflangs lustender V�ber.“
 „Und wir sangen sie all, wie im kindlichen Drang.“
 „Und die Winde sie eilen zum Spiele.“
 „Und alles verhallte im jubelnden Klang.“ —
 „Eine Welt voll so heit'rer Gesäße!“
 „Und es quoll jetzt hervor, was die Seele wohl spricht“
 „Und das Herz und die Wogen beweget.“
 „Und im wallenden Spiel und im Frühlingsgeheiß“
 „Daß göttliches Sein uns erweget!“
 „Wie schimmerns und funkelt in heit'ger Glut“
 „Und träumt Euch mit wallenden Veden?“
 „Wie löst ihr so plötzlich mit silbernem Mut“
 „Wie des Donners weit schallende Steden?“
 „So knust du uns damals (wir wissen's genau).“
 „Als die Winde so rauschend geworben.“
 „Und wie sich verflücht des Himmels Blau“
 „So erzählen wir weiter die Wogen.“ —
 „Schen warfen die leichteren Schöne wir ab.“
 „Verfrüchten für kurz unsere Spiele.“
 „Erfrüchten so kräftig den Vedenstahl.“
 „Verfrüchten so küßlich unsere Ziele.“
 „Und wir lachten ihn aus, den verwegenen Wind.“
 „Verfrüchten mit unsren Wogen.“
 „Und weil wir zu lustigen Spielen gestimt.“
 „Ist er großend von dannen gezogen.“
 „Und wir sprachen: O hüthe dich Riefing nicht.“
 „Wir sind dir ja Freunde geworden.“
 „Wir wollen erheitern dein Angesicht.“
 „Schen öffnen sich liebliche Felsen.“
 „Und siehe, wie wir nun so frisch und so klar“
 „Nach neu erkämpften Siegen“
 „Im Spiegel des Meeres uns heiter und wahr“
 „Mit süßstem Wohlgefall weilen.“
 „Und wiegend und selend im Wogen der Zeit.“
 „In wechsell'ger göttlicher Stund.“
 „Genüße die Wonne und Seligkeit.“
 „Wir seien vereint mit im Bunde.“

Coda, Prestissimo.

„Eröffnen dazu um den wirbelnden Tanz.“
 „Aufschäumen mit glänzenden Spielen“
 „Dich und deine Liebe im druckstigen Kranz.“
 „Vereinigt mit seligem Fühlen.“
 „So damals — und was du auf wogendem Meer“
 „Ernennen, das dargen wir Schenat“
 „Dein Glück, deine Liebe, die Heimat hehr“
 „Im seligen Wogen zu wahren.“

„Und willst du erneuern den wonnigen Traum“
 „Von ewiger Liebe und Leben.“
 „So kehre zurück, und im wogenden Schäum“
 „Wird dir ewige Jugend gegeben.“

Und Seligkeit atmet in schnellender Nacht
 Gleich glänzenden Wogenströmen.
 War nie als könnt ich mit richtiger Kraft
 Den unendlichen Himmel erschauen!

Franziska Lombano.

Drei Diners.

Eine Erzählung aus dem Augenblicke des Vaters
 Karl Maria's von Weber,
 von
 Ernst Vasqué.

Es war am 15. September des Jahres 1751, als auf der Straße, welche von Silburburg durch den Thüringer-Wald nach Gotha führt, ein Reiter in zierlicher Elle lehterer Stadt zuschreite. Derselbe, ein junger Mann von etwa drei und zwanzig Jahren und schmalen Aussehen, trug eine hellgrüne, vorausgeschlagene Uniform, und die goldenen Rigen, der rote Federbusch auf dem steilblauen Dreispitz zeigten, daß er Offizier sei. Auf dem Mantelsack jedoch fand sich ein Gegenstand aufgeschwält, der nicht das Geringste mit dem Soldaten, noch dem Krieger zu thun hatte. Es war ein starkes ledernes Futteral, in dem eine Geige lag. Der junge Krieger, der die Musik so sehr liebte, daß er sein Instrument sogar mit in's Feld nahm, steuerte in der Garde des Kurfürsten von der Pfalz, der sein Kontingent zur Reichsarmee hatte stoßen lassen, die unter ihrem Feldherren, dem Prinzen Josef von Silburburg und im Verein mit

den französischen Vögeln des Prinzen von Seubitz, den großen Friedrich von Preußen schlagen sollte. So war der junge Mann auch in's Feld gerückt und befand sich zur Zeit auf dem Wege nach Gotha, um dem Prinzen von Seubitz eine höchst wichtige Depesche seines obersten Chefs, des Prinzen von Silburburg, zu überbringen. Schon tauchten in der Ferne die Thürme des gewaltigen Schlosses Friedenstein auf und der Offizier trieb seinen Gaul zu härterem Lauf an, um sein Ziel recht bald zu erreichen, als er plötzlich aufhorchte, dann den Hiesel stramm ansetzte und sein Pferd zum Stehen brachte. Aus einem zur Seite der Straße liegenden Gehäße, das zugleich eine Herberge war, wie der weit ausgestreckte eiserne Arm mit dem Schild besagte, ertönte lautes wirres Reden und das ängstliche Aufschreien einer weiblichen Stimme. Im Nu war der ritterliche Offizier aus dem Sattel; der Reiter warf er beschleunigt einem gaffenden Bauer zu, der gerade das Pferd eines kleinen Wagens hielt, dann trat er ungesäumt in das Haus und in die Schenke. Hier tobte ein wilder Tumult und es war höchste Zeit, daß ein energischer Vermittler sich einschaltete. Ein Haufen französischer Soldaten war in einer Weise um einen älteren Herrn und eine junge Dame vermischt, daß um nächsten Augenblick das Schlimmste erfolgen mußte. Der alte Mann wurde bedrückt und hin und her geschoben und das Mädchen wurde unvorsichtig sich ihrer Dränger zu erwehren. Doch kaum hatte die Schöne den fremden Offizier erblickt, als sie mit letzter Kraft sich Bahn brach, auf den Eintretenden zustrahlte und rief: „Schönen, retten Sie mich und meinen Vater, um des Himmels Barubergheit willen!“

Der junge Mann stürzte sich mächtig entgegen von der Schenke, wie von der Hölle selbst der Dämon. Mit der Linken umfing er sie und während die Rechte schnell den breiten Säbel aus der kühnen Scheide zog, trat er den Soldaten mit blitzenden Augen entgegen und rief ihnen mit drohend beschwörender Stimme auf französisch zu:

„Zurück! im Namen Eures Chefs! oder ich spalte dem ersten, der sich mir nähert, den Kopf!“
 Die Franzosen wichen schon zurück. Der Offizier und seine Energie imponierten ihnen. Der Tumult schwich und jetzt vermochte auch der alte Herr sich der Dame zu nähern, die mit dem Ausruf: „Vater!“ auf ihn zuwies und weinend in ihre Arme schloß. Der Offizier warf nur noch einen feurigen Blick auf das schöne Mädchen, dann sprach er streng wie vorher zu den Soldaten:

„Was treibt ihr hier? — Antwortet!“
 Anfangs wurde nur ein schwaches Murmeln gehört, endlich aber sagte einer der Franzosen, ein Corporal, der die kleine Abteilung wohl zu befehligen hatte:

„Wir sind hierher beordert, um — den Weg in's Gebirge zu recognoscieren.“

„Wohin?“ So viel ich weiß, wird die Reichsarmee sich in wenigen Tagen mit der des Prinzen von Seubitz vereinigen.“

„Was leint!“ lautete die Antwort. „Doch Meinseigneur glaubt die Preußen in der Nähe und will die Vereinigung der beiden Armeen wohl selbst bewerkstelligen.“

„Aha!“ lachte der Offizier in höhnischer Weise. „Und ihr selbst lebet, ob der Paß zum — Entweichen frei ist! — Nennen!“ sagte er denkwürdig und verächtlich hinzu, dann wandte er sich zu dem alten Herrn und seiner hübschen Tochter.

Die junge Dame war bittschön; ihr herrliches zerklebbendes Haar trug durch seinen leichten Puderhauch den blendenden Teint noch mehr hervorzuheben. Ihre Haltung war stolz wie die einer Prinzessin, doch ihr schönes Auge ruhte mit unverkennbarer Freude und Hingabe auf dem jungen schmucken Krieger. Der alte Herr erhob sich mühsam, reichte ihrem Befreier die Hand und sprach:

„Wie kann ich Ihnen danken, mein Herr, daß Sie meiner armen Tochter und mir in so schwerem Augenblicke thätigst beistanden! Wir sind auf der Heimreise begriffen, hier eingekerkert, um ein Mittagmahl einzunehmen, da wir fürchteten in Gotha, das voller Franzosen liegen soll, nicht bekommen zu können. Da seien die Soldaten in's Haus und nachdem sie Küche und Keller geplündert, nahmen sie auch noch unsere spärlichen Vorräte. Doch wenn es nur dies gewesen wäre! — Nun Anna, warum hast Du kein Wort für unseren Retter?“

Der Mund des Mädchens schloß freilich stumm zu sein, doch um so berechtigter sprachten ihre tränenschnellen Augen, der Druck der Hand, der dem jungen Offizier jetzt wurde und den dieser bis an sein Herz zu fühlen meinte. Leicht erröthend sagte sie mit einem Anflug von weher Furcht:

„Mein innigster Dank schließt eine Bitte in sich: Verlassen Sie meinen alten Vater nicht, bis die Soldaten sich entfernt! Ich fürchte alles von ihrer Abreife.“
 „Die Schulte!“ murmelte der Offizier zwischen den Zähnen, einen ergrimmten Blick auf die Franzosen werfend, welche teils wieder auf den Bänken lungerten,

teils hin und her tiefen, wohl nach Speise und Trank suchten, wie erneuertes lautes Reden außerhalb der Schenke zu hören schien. „Einen Augenblick Geduld!“ sagte der junge Mann nun mit einem verhörmten Blick auf die schöne Dame. „Ich werde sogleich Ruhe schaffen und uns von dieser französischen Bagage befreien.“

Nach stand er auf, trat vor die Thüre, zog ein kleines Feuerrohr hervor und spähte mit schneidender größter Aufmerksamkeit in die Ferne. Plötzlich ließ er das Glas sinken, stürzte in das Haus und schrie aus Leibeskräften:

„Les prussiens! — Die Preußen kommen!“
 Hui, wie sprangen da die Franzosen von den Bänken, aus der Küche und dem Keller, und in weniger denn fünf Minuten war das Haus vollständig leer und die Hebelnagar auf und davon gelaufen, den Bergen zu, wohl um weiter zu recognoscieren und sich dabei vor den gefährlichen „Prussiens“ zu salbieren.

Vachend wartete sich der Offizier auf einen Schmel, dann rief er mit komischer Entrüstung:

„Vorbei mit solcher Bande soll man sich schlagen gegen König Friedrich, den größten Feldherrn des Jahrhunderts! Es ist eine Schande — eine Lächerlichkeit!“
 Und die junge Dame mußte lachen. Nur der alte Herr blühte trüblich auf die leeren Schüsseln vor sich auf dem Tische, der Offizier bemerkte es und rief nach dem Weib, um neues Glas zu fordern, doch es war auch nicht mehr das Allergeringste im Hause, die Franzosen hatten alles aufgezogen. Wie die Reisenden gesonnen, mit leeren, bürgerlichen Wägen, mußten sie die Herberge verlassen, doch der Offizier tröstete sie mit der Versicherung, daß er in Gotha schon ein gutes Diner eingebracht habe.

Bevor die kleine Gesellschaft aufbrach, bündigte der alte Herr dem Offizier ein Bündchen seines Taschenbuchs ein, auf das er seinen Namen und den seiner Tochter geschrieben. Sie lauteten:

„Johann Ferdinand von Fumetti, Postamrat zu Zentrwald, im Fürstbistum Hildesheim“ und

„Maria Anna von Fumetti.“
 „Wir werden Sie und den Dienst, welchen Sie uns geleistet haben, nie vergessen. Doch nun sagen Sie uns auch, wenn wir zu danken haben.“ so sprach er.

Der junge Mann lächelte, dann antwortete er mit leichter Verbeugung:

„Ich bin Offizier — durch die Umstände, doch Musiker aus Neigung und heiße Franzosen von Weber.“

Dann setzten alle drei ihren Weg nach der Residenz Gotha fort.

In Gotha kauften zur Zeit der Vörschick der französischen Armee, der Prinz von Seubitz mit seinem Generalstab, seinen Offizieren und — den Schönen des Berliner Hofes wie des Pariser Hofes, welcher die Armee begleiteten, um Teil an ihren Einkünften zu nehmen. In der näheren Umgebung des Prinzen gehörten zwei galante Damen von altem Adel doch — sehr modernen Zeiten, welche die Compagnie ihrem Vörschick Seubitz, gleichsam als weibliche Adjutanten, vielleicht auch als heimliche Wächter beilegen. An dem Friedenstein speisten die Herrschaften, etwa 200 Personen, und Herzog Friedrich III. that das möglichste, um seine genussüchtigen Gäste zu befriedigen. Seine schöne und geistvolle Gemahlin, Louise Dorothea, folgte sich, wenn auch mit Widerstreben, in das Unvermeidliche, denn sie war echt deutsch oder richtiger gesagt, viel preussisch gesinnt, während ihr Gemahl im Grunde gar keiner Partei angehörte. Hatte er doch unter anderem ein Regiment Landeskinder an England verkauft, das sich mit Preußen verbündete, während er zu gleicher Zeit sein Kontingent zur Reichsarmee gestellt. So waren denn die Gothaer in der eigentümlichen Lage, für beide feindsüchtigen Parteien kämpfen zu müssen, und konnten sie jede Stunde das Vergnügen haben, sich ungestraft untereinander zu schießen.

Der etwa einem Monat, am 21. August, waren die Franzosen in Gotha eingerückt, um sich mit der Reichsarmee zu verbinden und dann Sachen zu überfallen. Doch der große Friedrich dachte dem Schicksal, der ihn empfindlich treffen sollte, schon zuvorzueilen. Den Ruffen schickte er den General Levallois entgegen, dem Herzog von Bayern und dem General von Winterfeld überließ er die Defensivlinie und er selbst eilte nach Thüringen. Am selben 13. September war es, und zur Zeit, als unsere drei Reisenden sich Gotha näherten, da löstete die Tischplatte des Schlosses den französischen Herrschaften zur Tafel. Wichtig war serviert, die Vereinigung der beiden Heere sollte im voraus gefeiert, auf das Wohl des Königs Ludwig XV., der Compagnie, auf künftige Siege, unter dem Donner der Kanonen des Schlosses, getrunken werden.

(Fortsetzung folgt.)



Sechs Nummern *) nebst mehreren Klavierstücken und Bildern, Portraits hervorragender Tonkünstler und deren Biographien.

Redaction u. Verlag von P. J. Tonger in Köln a/Rh.
Auflage 48,000.
 Inserate die viergespaltene Nonpareil-Zeile 50 Pf.
 Zeitungen 200 Mk.

Bestellungen jederzeit bei allen Buchhändlern in Deutschland, Oesterreich-Ungarn und Rußland, sowie in Köln, Buch- u. Musikalienhandlungen pro Quartal 40 Pf.

Alle Jahrgänge erschienen in neuen Auflagen und sind in elegant broschirten Bänden zu 80 Pfg. das Quartal, sowie Einbanddecken zu allen Jahrgängen à Mk. 1.—, Prachdecken à Mk. 1.50 durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.

Ueber den Verfall der Gesangkunst. Von Auguste Göde.

„Die frühere, wahre, große Gesangkunst ist verloren!“ Die Klage geht schon seit Dezzennien auf musikalischen Gebiet von Mund zu Mund, und leider ist es eine traurige Wahrheit: die Gegenwart bringt nur noch in den seltensten Fällen wirkliche Gesangkünstler hervor! — Was nun aber ist es um diese sogenannte, „verlorene Tradition der Gesangkunst!“ (der Italiener nicht allein, denn es giebt überhaupt nur eine einzige, richtige und wahre Gesangkunst, die Regeln einer guten, richtigen Tonbildung befolgen ganz dieselben, ob sie im Dienste italienischer oder deutscher Musik steht, und es ist daher nichts temerärer als die so häufig an den Gesangmeister gerichtete Frage: „Unterrichten Sie nach italienischer oder nach deutscher Methode?“) Was nun also ist es um diese sogenannte verlorene Tradition der Gesangkunst? Ist sie ein unwiederbringlich verlorener Schatz? ein auf ewig verlorener musikalischer Nibelungenhort, den aus ungründlichen Tiefen wieder ans Licht des Tages zu ziehen, wie keine Zauberformel mehr besitzen? Nein, Sei Sie Dank, nein! Der Schatz ist kein für alle Zeit verlorener, und heute wie immer wäre es Jedem vergönnt, ihn zu heben, der mit festem Willen danach sucht, denn: „Dieser Schatz, diese verlorengegangene Tradition ist ja nichts anderes, als: Fleiß, Ausdauer, Geduld, Ernst und Arbeit beim Studium, Eigenschaften, die unserer heutigen jugendlichen Generation leider fast ganz abhanden gekommen sind.“ Zwischen diesem Jetzt und dem Einst des gesangskünstlerischen Treibens eine Parallele zu ziehen, ist der Zweck dieser Zeilen.

Ich betrachte zuerst die Art und Weise, in der die Sänger aus jener alten goldenen Zeit der Gesangkunst ihre Studien gemacht haben. Wenn dieselben sich in so weit stimmbezogen zeigten, um zum Zweck ihrer gelingenden Ausbildung in die altberühmten Schulen und Konservatorien, wie sie Rom, Neapel, Bologna, Venedig etc. bezeugen, aufgenommen zu werden, so durften sie nicht daran denken, diese Schulen vor Ablauf von 8–10 Jahren ernstlicher gesanglicher und musikalischer Studien zu verlassen. Nachdem sie sich eine solide, umfassende musikalische Bildung angeeignet, und ein oder mehrere Instrumente — oft bis zur Virtuosität — spielen

gelernt, begann langsam und systematisch die Entwicklung der Stimme und deren Technik. Jahre und Jahre wurden verwendet auf das Erkennen eines fehlerhaften Tonanlasses, reiner Intonation, auf Ausgleichung der Stimmregister, auf leichte Beherrschung des Tons in allen Stimmgraden — dann auf jene wichtige Eigenschaft: weiche Sparsamkeit und richtige Einstellung beim Gebrauch des Atems, sowie zuletzt auf Geläufigkeit und brillante Fertigkeit der Stimme, welche sich, auf solchen Grundlagen errichtet, oft zu einer eminenten und stimmungsvollen entwickelte. Erst dann, wenn alle diese Eigenschaften einer vollkommenen Gesangsweise systematisch und harmonisch herausgebildet waren, traten jene alten Sänger vor das Publikum, welches damals — nur an technisch fertiges und wahrhaft künstlerisches gewöhnt — ein wehrlicher und maßgebender Richter war, den weder Macht und Glanz der Stimme, noch kontinuierliche Reiztheit des Auftretens über den Mangel einer künstlerischen und musikalischen Ausbildung zu täuschen vermochte. Jene Sänger nun, die mit fester und geistiger Technik ihre ersten Schritte in die Öffentlichkeit thaten, konnten, weil ihnen das Fokieren und Hebennehmen ihres Organs zur Unmöglichkeit geworden war, dasselbe lange Jahre in ungeschwächter Kraft bewahren und entzünden selbst noch im Alter durch die wunderbar geschmeidige Kunstfertigkeit ihrer Kehle. Unserer jetzigen Sängergeneration wird es schwer, nur zu begreifen, und zu glauben, was einst ein Bernacchi, ein Buranello, ein Caffarelli, ein Farinelli etc. mit ihrem Stimmmaterial zu leisten im Stande waren; Caffarelli und Farinelli machten mit Leichtigkeit Gabungen von 50 Stunden Dauer, Ferrari hielt mit einer einzigen Atempause zwei Orlaven in einander laufenden Trillern auf und ab; und was Farinelli in jenem oft erzählten Wettstreit mit dem Trompeter an Fertigkeit und tieferer Ausbaltungsfähigkeit des Atems leistete, ist allbekannt; mit welchem Fleiß, mit welcher Ausdauer, mit welcher edleren Energie mußte solche Kunstfertigkeit errungen werden! Die aus solchen Studien und Schulen hervorgegangenen Sänger lebten aber nicht nur der schönen Mission: die Welt mit ihrem Gesange zu entzücken, sondern auch der hohen und heiligen Aufgabe: ihre Kunst lebend auf ihre Schüler fortzupflanzen. Sängern von so vorzüglicher, durch bewußte Studien errangener Mäßigkeit, mußten selbstverständlich auch Meister als Lehrer sein. Jene Zeit war nicht wie die unsere überflutet von Regieren an Gesangsakademien (die alle dieses Material sind, sobald nicht Wort und Beispiel des Lehrers es befehlen),

aber sie war unverhältnismäßig reicher an wahren Gesangkünstlern, denn jene alten großen Sänger belehrten singend ihre Schüler, während heutzutage viele Instrumentalisten — besonders die Klavieristen, welche letztere wegen der Natur ihres Instrumentes, das ihnen die Töne gleich „fertig“ entgegenbringt, am allerwenigsten dazu befähigt sind, einen lehrreichen und lehrbildenenden Gesangsunterricht erteilen zu können — sich als Gesangslehrer gerieren und unzählige Stimmen und Stimmen zu Grunde richten, von denen das große Publikum dann freilich nichts erfährt! — Jene alten großen Sänger aber gaben ihren Schülern selbst das nötige ideale Tonbild, und darnach pflanzte sich eine künstlerisch vollendete Gesangsweise vom Lehrer auf den Schüler, und so wieder weiter fort. Interessant ist es, was uns Angellini Bontempi über die damalige Studienweise an der päpstlichen Sängerschule zu Rom, die auch Farinelli gebildet hatte, in folgendem erzählt: „Die Schüler der päpstlichen Schule waren verbunden, sich täglich eine Stunde in schweren Intonationen zu üben, um Leichtigkeit in der Ausführung zu erlangen; eine andere Stunde wandten sie zur Übung des Trillierens an, eine andere zur Übung geschwinder Passagen, eine andere verwendeten sie auf die Literatur und noch eine andere zur Bildung des Geschmacks und Ausdrucks, alles in Gegenwart des Meisters, der sie anhielt, vor einem Spiegel zu singen, um jede Art von Grimasse oder ungeschicklicher Bewegung der Muskeln, entweder durch Krümmen der Stirne, oder Winkeln der Augenlider, oder durch Verzerren des Mundes zu vermeiden. Dies alles war nur die Beschäftigung des Morgens. Nachmittags wandten sie eine halbe Stunde auf die Theorie des Schalles, eine andere auf den einfachen Kontrapunkt, eine Stunde auf die Erinnerung der Regeln, welche ihnen der Meister von der Komposition gab und auf die Ausübung derselben auf dem Papier, eine andere auf die Literatur, und die übrige Zeit des Tages auf das Klavierstudium, auf die Komposition eines Psalmes, einer Motette, eines Nones, oder irgend einer anderen Arbeit, die dem Genie des Schülers gemäß war.“

Vergleichen wir nun diesen kurzen Ueberblick des Studienplans jener berühmten Schule mit der Art und Weise, in welcher unsere Sänger der Gegenwart sich in ihre öffentliche Karriere hineinführen, so kann uns auch kein leiser Zweifel mehr über die eigentliche Bedeutung jener so mystisch klingenden Worte: „von der Tradition der Italiener“ bleiben. — Zeigt sich heutzutage Talent und Stimme, und eine auch sonst dem

unbenutzt bleiben könnten. In immer besseren Scharen rückt jetzt das Publikum langsam an und verzögert den Beginn des Konzerts um ansehnlich wenige Minuten. Innerdessen hast du hinlänglich Zeit, Betrachtungen darüber anzustellen, wie riesig die musikalische Bildung in jüngerer Zeit doch vorgeschritten sein müsse, da die Konzerte so stark besucht zu werden pflegen. Welches Glück, daß wir jene Zeit überhand haben, in der ein Solistate öfters jagen dürfte: „Musique, que me veux-tu?“ Dientagsabend gehört es durchaus zum guten Ton, bei größeren musikalischen Aufführungen zuzugehen zu sein. Die Mode ist es, nicht bei der herrschenden künstlerischen Richtung nicht ganz unbeteiligt zu sein — etwas etwas Interaktions- und Herbeizugung, vielleicht auch eine gute Dosis Neugierde, der Wunsch elegante Toiletten nicht deren Inhalt zu sehen und selbst gehen zu werden, oder auch als Kunstfreund zu gelten. Wo weiß? Es spielt mancher gern eine kleine Rolle im öffentlichen Leben. „Totus mundus agit histrionem“, wie über dem alten Theater das Globe in London steht, worin Shakespeare im Jahre 1580 sprachspielte. Ein berühmter Theologe, den man einst Goggin machte wegen seiner stets vollen Röhre, meinte satirisch: „O, ich weiß, was sie so füllt. Zunächst kommen meine Studenten um meiner Predigt willen, dann die Mädchen um der Studenten willen, ferner die jungen Offiziere um der Mädchen willen; letztere werden erstorbt von ihren mütterlichen Beschützern und diese selbst wieder werden begleitet von den galanten Gendarmen. So kommt es zum andern.“

Aus solchen und ähnlichen Betrachtungen wirst du auf einmal durch einen heillosen Spektakel aufgeweckt. Die Musiker des Orchesters haben nämlich ihre Plätze an den Pulsten eingenommen und improvisieren jenes lustige Publikum auf ihren verschiedenen Instrumenten, das man „Stimmen“ nennt und welches den Gesängen ein so außerordentliches Beizügen beizugeben soll. Hier flüchtet eine Fülle bis in den dreizehnten Olymp hinauf, dort verhalet eine Raute ein Gewitter im miniature, ein Fagott läuft dramatisch vom Speicher in den Keller hinunter, die Trompeten weichen mit denen von Zerk, ein Clarinetist läßt den „Kuß“, der Bolamist prüft die Kraft seiner Lungen und die Angewandtheit seiner blauen Röhren, von den Geigen spielt ein jeder irgend eine schmerzhafte Passage eines Violinconcerts und der Organist bearbeitet sein Pedal, daß die Fenster zittern. Eine solche reine Stimmlippenphonie mag nur für christliche Ohren höchst ergötlich sein, du darfst jedoch für diese unerbetene Zugabe und läßt es für angemeßener, wenn das Einklingen der Instrumente außerhalb des Konzertsaales geschähe.

Endlich tritt Ruhe ein — der mächtige Beherrscher der Musikformen Jubelt bei seinen Dirigenzschüß: rkommen und erhebt jetzt seinen Rauberstab — alles harret mit Spannung der Dinge, die da kommen sollen. Mit einem vollen brausenden Afford legt das Orchester zu, um gleich darauf in ein ruhiges überaus stimmungsvolles Andante überzufließen. Man spielt die Einleitung einer klassischen Ouvertüre, welche dein ungetriebenes Interesse in Anspruch nimmt. Aufmerksam verstellst du dich in die herrlichen Töne, verfolgst das schöne Spiel der kunstvoll geborenen musikalischen Gedanken. Aber kaum glaubst du dich dem Genuß so ganz hingeben zu können, als du wieder aus der Stimmung herausgerissen wirst durch ein permaentes Dessen, Knarren und Schließen der Saalthüren. Trotz des weidlich verpackten Anfangs kommen immer noch vereinzelt Nachzügler, stellen geräuschvoll Redereien nach ihren Plätzen an und lenken die Aufmerksamkeit der Hörer von dem Musikbild ab auf sich. Warum handelt man nicht überall konsequent nach dem Vorgange eines großen Leipziger Konzertinstitutes, welches unter jeder Konzertanführung nachschleppende Bekannmachung erläßt: „Um Störungen zu vermeiden, bleiben die Saalthüren während der ersten Programmnummer geschlossen“. Begnügt man sich doch sogar schon, im Theater energische Maßregeln gegen räucherische Spaltzüge zu treffen. Die Dresdner Intendant publiziert z. B. folgendes:

„Auf vielfache begründete Klagen wegen Störungen durch zu spät ins Theater kommende Zuschauer ist verfügt worden, daß mit dem Beginn der Vorstellung alle Parqueteingänge mit einer Markierung abgesehen werden und das Publikum der Plätze absolut verboten bleibt, bis eine Bemandlung oder ein Anschlag eintritt“. Wahrscheinlich eine dankenswerte Einrichtung! — Nicht gewillt, die den Musikgenuss durch äußerliche Einflüsse beeinträchtigen zu lassen, konzentriert du, wobei recht noch links schauen, unter Anspannung aller Willenskräfte deine Aufmerksamkeit lediglich auf das erwartete Tonbild. Unpöblich aber läßt dich deinen Körper zwischen Fingern gepreßt, zugleich wird es fast finster vor deinen Augen — du siehst nur noch zwei mit flatternden Bändern und wehenden Spitzen garnierte Arme, sowie zwei aus diesen Vornein hervorstechende feste Arme, welche eminent unsanftige Fächer vor dir hin und her bewegen. Zwei überaus wohlbeleibte Damen haben sich dir zur Rechten und Linken niedergelassen und da die dicht nebeneinander gerückten Sitze offenbar nicht für

Korpulente berechnet sind, so mußt du die Damen notgedrungen auch noch einen Teil deines Platzes mit belegen. Ungewollt in „drangvoll fürchterlich: Eng!“ ist es mit deiner Stimmung vorbei, die prächtige Ouvertüre geht für dich vollständig verloren. — Kaum ist letztere beendet und der ihr von Einzelnen gesendete lärgliche Beifall erklingt, so flappen deine beiden Nachbarninnen ihre bisher mit labeller Gewandtheit gebundenen Fächer unverzüglich zusammen und introvertieren ein so nachdrückliches Hüderlaffen, daß du höchlich verwundert über die Ursache dieses jenerbaren Manövers nachdenkst. Ein unter den applaudierenden Spitzenarmen schüchtern hindurch geworfener Blick nach dem Orchester überzeugt dich, daß es sich um einen sogenannten „Empfang“ handelt, der die hohen das Podium besitzende Solisten mit dem Hienbouquet. Augenwinklich sehen deine unsanftreichen Nachbarninnen in irgend einer Beziehung zu der auftretenden Künstlerin. Letztere legt sogleich mit ihrem Moreau de résistance los und tafelmäßig mit der letzten Note des Solos legen die benachbarten vier kräftigen Arme zu einer intensiven Beifallsstöße an, deren Wirkung das folgende Orchesterapplaus total verflüchtigt. Ein Teil des auf den beim gelassen Publikum schlicht sich der blühenden Keimung des Wohlgefallens an, was denn ovationstunliche Nachbarschaft zum resistenten Datapornen ermuntert. Es sieht dies noch, daß ein Bombardement auf die Birtuofin eröffnet würde, wie dies bei den Niederbühnen Musikanten in Köln, Düsseldorf und Aachen am dritten Tage, dem sogenannten „Kunstfertige“ Mode ist. Tout passet, tout casse, tout lasse, heißt du — auch deine jetzt konzentrierten Nachbarninnen werden es wohl fast bemerken, die Verstärkungen durch übertriebene Kränkungen zu brandmarken. Deine Veranlassung trifft auch vollständig zu, man nimmt gar keine Notiz mehr von den folgenden Programmmomenten; dagegen errietet man fächerbedeutend und reichlichstausstehende eine solche Konversation an dir vorbei über den unergötlich poetischen, wahrhaft bezaubernden und unwiderstehlich hinreichenden Vortrag der bonquetierten Diva. Du befragst es tief, daß die Konzert-Direktionen noch nicht auf die Idee gekommen sind, analog den Konzessen für Nichtausger auf den Eisenbahnen, Bänke für Nichtplaner in den Konzerten einzuführen. Auch beauerst du, daß Hans v. Bismarck nicht zufällig den Latnerfod schmeigt, oder „Vorträge“ auf dem Klavier hält; er würde die Piece fört unterbreiten, um die anfällige Konversation zu interpellieren. Aber das widerwärtige Geichwäß plappertend Konzert-Einbringlinge ist es nicht allein, was dir die Freude an den Darbietungen vergrößert. Verhängnisvoll kam auch jenes allgemeine Blätterrauschen, welches ausbricht, wenn eine Seite des Konzertzettels abgelesen und gespielt ist. Dagegen hilft allerdings nur das Mittel, den Druck des Zettels zu einzurichten, daß Anfang und Schluß einer jeden Programmnummer nur auf ein und derselben Seite stehen; außerdem muß in einer Vorbemerkung auf das Störere und darum Unzulässige des Umblätterns während Ausführung einer Komposition hingewiesen werden. Mit besonders reizbaren Nerven behaftete empfinden sogar Unterbrechungen des Kunstgenusses durch die plagenden Seiten der Violinisten, durch etwaige lebhafte Andeutungen des Dirigenten, durch das Aufsteigen und Niederlegen der Eborialglocke, durch die unabwendbare Manipulation des Notenblattumwenders, durch die schwere Arbeit der oft schwächelnden Kontrabassisten und Bassisten, sogar durch die unwillen bemerkbare Aufgeblähenheit der Backen eines Bassisten. Du gehörst nun glücklicherweise nicht zu diesen nervös Reizbaren, bist dessen ungeachtet aber nicht wenig froh, wenn die nach der ersten Hälfte des Konzerts stattfindende Pause dich aus der bestemmenden Situation — un adme entre deux feurs — befreit und wenn es dir dann gelingt, draußen am Buffet zwischen den zahlreichen Speis- und Trankbedienten ein erfrischendes Glas Wein und ein ständendes Schinkenbrod zu erkämpfen.

Die kleine Magenreinigung, sobald das Verwünscht sein, diese Gleichmaßen wieder ungehindert gebrauchen zu können, ferner ein kurzer Gedankenaustausch mit einem Leidensgenossen über die konzertbäusliche Mißere haben dich mit deinem Schicksal einigermaßen verführt. In freier Umgebungsheit flaniert du unter den bunt durcheinanderwogenden Menschen umher, hier eine bekannte Dame begrüßend, dort einem Freunde die Hand schüttelnd. Es ist jenenen nicht uninteressant, die mitunter laut aufstehenden quersichigen Anschauungen über die Leistungen zu hören. Ein Kritiker, der von den meistens geradezu unangenehm bivergerenden Meinungen endlich Notz nehmen wollte, mußte an seiner eigenen Urteilsfähigkeit sehr verzweifeln. „Die Frau A. hat auch absolut keine Stimme mehr, sie macht alles bloß allein noch mit ihrer Schult“, fällt der tonangebende Bassist einer Mädchengruppe des allerjüngsten Jahrganges — „der pure Naturalismus, keine Spur von systematischer Schulung“, kritisiert eine ältere Schöne, die selbst das Schrecklichste in Sollegienübungen leitet — „großartig!“ ruft begeistert ein Sekundanter — „schrecklich!“ schnarrt wogewendend ein Jünger

des Mars. Ein Trompetensignal — gewöhnlich glaubt der Trompeter einen Beweis seiner klassischen Puffbildung zu liefern, indem er das berühmte Trompetenolo der großen Koncert-Ouvertüre (Nr. 3) von Beethoven intoniert — ermahnt Mitwirkende und Zuhörer zum Wiederernehmen der Plätze. Du wirst dich weidlich hüten, dein liebes Ich dem erwärmenden Einfluß deiner Stuhlbackenrinnen von weichen noch einmal anzusehen. Weber verziehtst du an den Sitzplatz und gießt in Hintergründe eine Säule oder eine Wand. Eine eingetrennte Position wie weichen würde auch jetzt fäthig merkwürdig sein, denn die vielen Gaslammen und die Ausstattung von über tausend bäringartig eingepferchten Menschen vertragen so wie so eine badenähnliche Wärme im Saal. Die totale Abwesenheit jeglicher Ventilationsmittel begünstigt selbstverständlich noch die fortwährend steigende Temperatur. Am meisten sind die hoch postierten Aufstehenden zu beunruhigen, welche bei der tropischen Hitze noch ihre Abmangungswerkzeuge anstrengen, um Diente Apelles zu arbeiten müssen. Weichen legt es sich nach und nach um die Schläfen der Anwehenden — halbobumächtige Frauen werden herangeschleht — aus der ausbrechenden Mimit vieler vom starken und schwachen Gesicht glaubst du mit Sicherheit auf ein allgemeines Kopfschmerzen schließen zu dürfen. Bei alledem laust du froh sein, daß die Konzertbesucher keine Ertragsbezahlung für das unwillkürliche Dampfbad verlangt. In dem herrlichen Sammt-Hauche gestellt sich schließlich noch ein von der partiere gelegene Küche des Restaurateurs heraufstreichender penetranter Bratengeruch, welcher die auf das nachgiebige Abendessen abgelenkten Seelen mit dem Mann bekannt macht. L'antimora del paradiso hat sich in eine förmliche anticamera d'intorno verwandelt. Ist es unter solchen Umständen nun zu verwundern, wenn man nichts weiter wünscht, als das Ende von Oragan und Sautenpiel? Und doch dieser ersehnte Ende will gar nicht kommen — die Fülle der Gaben scheint unerschöpflich. Der ästhetische Sinn aber wird durch solchen embarras des richesses misralles leblich abgeschlumpft, Empfänglichkeit und Schätzungsgewissen gehen verloren. Es fehlt weiter nichts, als daß man größere Werte gleich zweimal hintereinander denselben Publikum vorführe, was ein sehr berühmter lebender Tonkünstler bekanntlich einmal mit einer Schumannschen Symphonie wagte. Die übertrieben lange Dauer der Konzerte veranlaßt es oft allein, wenn an das Ende des Programms geschickte Weisener unter den Zugestritten musikalischer Durchgänger verlagern müssen. Leider giebt es allerdings nur Konzertbesucher, namentlich den ichden Geschlecht angehörig, welche genöthigtmäßig der Schlußgeräuschvoll anfordern — man sollte sie in die Nähe einer Ausgangebühl auf separate Ausreißerbänke plazieren. Hat nun der allerletzte Afford und das Finalbrave wirklich ausgeführt, dann beginnt sofort ein ungesittiges Drängen und Schieben nach den Ausgängen, eine wilde Jagd nach den Garderobeschiden. Daß du keine Ueberbürde hierbei nicht widerstehst, suchst du ganz in der Ordnung. Vorbei ist mit dem bon ton, vorbei mit allen Rücksichten. Niemand scheint mehr eine Abnung von Europens überhöflicher Höflichkeit zu haben. Alle treibt nur ein Gedanke: hinaus ins Freie. Inzwischen darfst du jeit, wenn du bei der unermittelten Translokation aus der fieberndsten Atmosphäre des Konzertsaales in die eiskalte Nachtkluft ohne Schuttpfen davonkommst, und wenn es dir gelingt, an den vielen dahinjagenden Equipagen vorbei ungehindert in deine Stammkneipe zu gelangen, wo du im Kreise erhellender Alkoholschne und fröhlicher Philister bei einem guten Glase lächelnd erzählst von den — Annehmlichkeiten eines Konzertabends.

Drei Diners.

Eine Erzählung aus dem Jugendleben des Vaters Karl Maria's von Weber

von Ernst Rasqué.

(Fortsetzung.)

Schon schied sich der Prinz von Soubise mit den Seinen an, in langsam, dünnem und lustigem Zuge die Speisefäle zu betreten — die Tischglocke läutete gar zu dringend, die Suppe konnte laut werden — da begann es in der Stadt ebenfalls zu läuten, zuerst von einem Turm, dann von den Thürnen der übrigen Kirchen. Die speisefähigen Franzosen stiegen. Das Klang nicht wie Tafelglocke — es klang wie Sturm! Und schon schritten aus Kutschen und Adjutanten herbei mit demselben Schreckensruf, den von Weber wenige Zeit vorher im Scherz ausgeföhrt: „Les Prussiens!“ — „Die Preußen kommen!“

Waren früher die französischen Soldaten gelaufen und geflohen, so liefen und sprangen jetzt die Offiziere, ihren Prinzen Soubise an der Spitze, und die

neben Damen begleiteten die Flucht mit nichts weniger als baronischen Gesdrei. Das war ein Jagen, Rennen nach den Thoren, ein unbeschreiblicher Lärm, der glücklicherweise kaum so lange dauerte, und die bereits aufgekochte Suppe wirklich fast werden zu lassen. Denn die Herren Franzosen waren gar behende und flogen das servierte köstliche Diner, als ob es eine wahre Heulermahlzeit gewesen. In unglücklich kurzer Zeit war der Friedensstein geräumt — er hatte Frieden vor den meisten Feinden — kein Franzose befand sich mehr im Schloß, wie in der Stadt, während der Abgesandte des harten Feindes durch die Fliehenden gebracht, dort einging, um dem gleich armen Armen von Seubitz die höchst wichtige Depesche seines Chefs zu überbringen.

Doch das Schicksal war hart, scheinbar ausgefallen und verabschiedete sich der Offizier in den Korridoren, den prächtigen Speisekammern mit einem Franzosen um, der inständig gewies, die beschwichtigende Depesche an ihre richtige Adresse zu befördern. Seubitz war bereits fern und in Sicherheit, doch im Augenblick gewiß auch ohne hinreichend als Weber mit seine beiden Begleiter, welche das Schicksal benötigten, dem jungen Offizier überall isoliert.

Da lachte Weber plötzlich hell und lustig auf, deutete auf die abgetriebene Tafel, welche mit köstlichen Speisen aller Art belegt war und rief:

„Weg! Sie laufen — bis über den Rhein, ich bleibe hier und will es allein mit dem preussischen Heere aufnehmen, vor der Hand aber den Truppen auf dieser Tafel hier eine widerwärtige Schicksalstafel! Mein Mut ist furchtlos, er gleicht meinem Appetit! Deshalb — en avant!“

Und ohne weitere Umschände setzte er sich an die Tafel, würgte sein beides Begleiter ein gleiches zu thun und alle drei begannen zu speisen. Es war höchste Zeit, denn der innere, stets härter nagende Feind war mit seinen anderen Waffen aus mit Speise und Trank zu bekämpfen.

Doch kann war die Suppe verflücht, als das scheinbar tote Schicksal plötzlich wieder lebendig zu werden begann. Ein Gejammer, Getöse erob sich, das etwas ernstes, fast heulendes hatte und vollständig verdrängt war von dem wilden Geschrei der fliehenden Franzosen. Erkannst du die drei Offizier auf. Da wurden die Teller des Speisekammes aufgerissen und herein trat, von dem Herzog und der Herzogin übergeben, lachend ein Herr in lila-schwarzer blauer Uniform, einen Kräftchen in der Hand, und auf der Brust einen blinkenden Stern.

Es war Friedrich II., der große König von Preußen. Wie von einem Blitzstrahl berührt, erob sich der Offizier der feinsten Reaktionsart. Kragenweite blieb er stehen, die Hand am Dreifuß, und respektvoll, doch ohne Furcht, schaute er dem König in das scharfschneidende Antlitz.

Friedrich fragte, also er den Fremden erblickte, sein Namen hätte auf, dann schritt er rasch, von dem herzoglichen Paar und mehreren Offizieren begleitet, auf den jungen Mann zu und ihn durchdringend anschauend, deutete er mit dem Kräftchen auf ihn und sprach:

„Wer ist Er?“

„Franz Anton von Weber, Offizier der kaiserlich-preussischen Garde, Majestät zu dienen — das heißt —“

„Ah! Ein Feind — aber doch ein Deutscher. Er ist nicht davon gelaufen wie die faulen Herrn Franzosen. Er ist Gefangener.“

„So brauche ich nicht gegen einen armen armen Hühner zu kämpfen!“ lautete die fest gegebene Antwort.

Abermals blickte der König ihn fest an, doch er schien zu lächeln, dann sprach er weiter:

„Was treibt Er hier? — Antwort!“

„Um einen Auftrag meines höchsten Chefs, Er-Durchlaucht von Hildburghausen auszurichten tritt ich hierher.“

Eine Depesche, verhehle! — Heraus damit! Jeder Widerstand ist vergebens.“

„Nicht freimüßig, Majestät!“

„Das ist — bravo! — Holla, Ihr dort! Durchsucht seine Taschen und gebt mir das Papier.“

Die Weber es nur hindern konnte, ward er umringt, durchsucht, und wenige Augenblicke später befand sich die beschwichtigende Depesche in den Händen des Königs.

„Mein Better von Hildburghausen wird mir schon vergeben, wenn ich mir seine Scripturen etwas näher ansehe,“ sagte der König und erob den Brief. Doch dann hatte er einige Zeilen gelesen, als er in ein lautes Lachen ausbrach und rief: „Das ist lustig, meine Herren! Wist ihr was der von Hildburghausen seinem französischen Kollegen schreibt? Ihr denkt wohl einen ganzen Plan de Campagne? — Bewahre! — Er meldet ihm sein badiges Kommen und daß der Seubitz für ein gutes Diner auf dem Friedensstein sorgen soll. Und — diavolo! Das versteht der Franzose fast ebenso gut wie das Latein.“ Ichte er hinzu, zugleich mit den Augen die reichbeladene Tafel überfliegend, „Da wir seit vier Tagen nichts ordentliches gegessen, so werden die Gotha'schen Herrschaften uns schon gestatten, einen Köffel

Suppe zu essen. A table Messieurs! Und da Er,“ dabei wandte der König sich wieder an Weber, „der einzige gewesen, der die Courage gehabt zu bleiben, so darf Er schon mitpeisen. Dann mag Er geh'n und thun — was Er nicht lassen kann!“

Wenige Augenblicke später saß der König mit seinen Generalen, Offizieren und dem herzoglichen Paare an der Tafel. Die Herren speisten mit größtem Appetit und mit gleicher Heiterkeit. Weber hatte sich, der Erlaubnis des Königs nachkommend, mit dem alten Sekundantum Kumetti und dessen hübscher Tochter an eine andere Tafel gesetzt und auch sie machten dem für die Herren Franzosen servierten Diner, gleich den unerwarteten preussischen Gästen, alle Ehre.

An der Spitze seiner Verpflegung, mit nur 800 Mann war Friedrich in Gotha eingezogen und mehr als 8000 Franzosen waren nur dem Klang seines Namens davon gelangten. Was werden sie erst thun, wenn sie dem Feldenkönig im Felde gegenüberstehen?

Auch die Probe sollte den Herren Franzosen nicht erspart bleiben, doch vorher hatten die großen Prinzen von Seubitz und Hildburghausen noch andere Erklärungen, ihre künftigen Diners betreffend, zu machen.

Nur zwei Stunden war Friedrich in Gotha geblieben, dann nach Erfurt weiter gezogen. Auch der alte Kumetti war mit seinem hübschen Kinde abgereist, doch der Abschied zwischen dem Mädchen und dem jungen Offizier nicht ohne Kampf gewesen. Kränlein Anna hatte Thränen vergossen, die erst dann gestillt wurden, als Herr von Kumetti Weber einlud, ihn ja recht bald, wenn er des kriegsreichen Handwerks satt sei, in Eisenstadt zu beenden. Für einen jungen aufstehenden Mann ließe sich gar leicht eine gute und passende Heirathsmöglichkeit finden, hatte der alte Herr schließlich in wohlwollender Weise gemeint. Dann waren noch einige herzliche Worte gewechselt worden und Vater und Tochter hatten ihr kleines Nüzgeln besiegelt, das sie rasch davon führte.

Franz Anton von Weber war geblieben. Der König hatte ihm lachend die erobene Depesche wieder zurückgegeben und ihn bezeugt, sie innerhalb dem französischen Herrscher einzubringen. Da die Gefolge ihn nach dem Friedensstein geleitete, so blieb Weber in Ruhe auf dem Schloß, um hier, am richtigen Ort, den Prinzen von Seubitz zu erwarten.

Es dauerte ein paar Tage, da erschienen die ersten Franzosen wieder in Gotha, ein Zeichen, daß das Territorium vollständig sicher war, und schon zog auch der Prinz von Hildburghausen mit seinen überaus bunten Heereshaufen heran. Der französische Sechshundert thronete bereits wieder auf dem Friedensstein, misamt seinen tapferen Generalen, Offizieren und adelichen Damen. Er hatte die Depesche seines prinziplichen Kollegen empfangen, gelesen und — vollständig befolgt. Ein köstliches Diner war in der herzoglichen Küche zur Feier der Vereinigung beider Armeen kommandiert und ausgerichtet worden und die Feldherren feuerten sich auf den Augenblick, wo sie ihren Mut an der Tafel, ihre strategischen Künste mit Messer, Gabel und Fork zeigen konnten und auf diesem unblutigen Schlachtfeld einander in aller Freundlichkeit zu schlagen hofften. Der Prinz von Hildburghausen sah sich schon als Sieger. Er war seiner Zeit ein etwas berühmter Esser und Trinker, als er bald ein unbekannter Feldherr werden sollte. Eine riesige Gabel, weg er wolle 300 Pfund, und die größten Potentaten und Heiden hätte er geschlagen, das heißt unter den Tisch geschoben und getrunken — wenn sie nur den Mut gehabt, ihm bei einer solchen Schlacht Stand zu halten.

(Zahn folgt.)

Wie hat Shakespeare die Bedeutung der Musik aufgefasst?

Von Franz Horn

Es giebt Schmerzen, von denen der Mensch stumm bleibt, weil überhaupt die Rede sich nicht mehr heranwagt, wenn das Mitleidenshaupt des Geschicks oft mit ihm die Musik tritt in solchen Fällen oft mit desto größerem Siege ein. Die Tönung ist von jeher die Bedeutung, daß auch die reichste Sprache früher erschöpft ist als sie. Wenn aber der Dichter auch Musiker ist, und im höchsten Sinne soll er das immer sein — so gewinnen ihm Wunder, von denen der bloß Reflektierende kaum etwas abnt. Kein Dichter hat jene Bedeutung besser aufgefaßt und angewendet genutzt, als Shakespeare; — ein Gedanke, der wohl wert wäre, in einer eigenen größeren Schrift durchgeführt und bewiesen zu werden. Hier mögen nur wenige Andeutungen genügen.

Romeo und Julie ist so ganz und gar in sich

selbst Musik, daß eine von außen hinzukommende nicht bloß überflüssig sondern lästig sein könnte. Wer hört nicht in jener außerordentlichen Verlesung die Nachtigall auf dem Granatbaum und die Verklärung des Tages, die verlebende Morgenluft atmende Verhe? Zu wenn jemand die bärstliche Satire gegen das traurige Alibi-Bequemen machen für die Phantasie durch unnütze Dekorationen und Maschinenkünste verfertigt wollte, so müßte er in jener Szene eine wirkliche Nachtigall erscheinen und nach Möglichkeit singen lassen. — Abermals findet sich in Romeo auch etwas wenig züger Musik, aber gewissermaßen nur als Gegenmittel gegen die ganz innere: Ich meine die tauschende Tanzmusik bei dem Festmahl.

Im Ganzen tritt die Musik nicht selten wirksam ein, spottet bei „D web, o web das Stückenferd!“, bei „doch dir mein Damon ist bekannt“, u. s. w. — tief ruhend und beruhigend in den Verlesungsfragmenten der nachsinnigen Tabetia, — scheinbar lustig und der ganzen Welt verlassend beim Trugstern. — Auch der große Tempelstempel bei des Königs schwermütigem Mahl in den oberen Zimmern des Schloßes, des lustigen Feuerspiel, welches der Entdeckung des Geistes, als er Hamlet das Verstandnis öffnen will, vorangeht, gehört hieher. — (Auch in Shakespeares Rändern, dem oft verfallenen, trotz aller Fehler höchst wichtigen Merkmal, geben der furchtbaren Szene am Turm Hermentide bereit.)

Ueberhaupt gehöret die Musik völlig der Geisteswelt an. Die Horen im Waldeck haben unter Shakespeares Leitung gewiß gesungen, und die Königsreihe aus Shakespeares Stamme ist gewiß nicht ohne Musik übergegangen. — Wenn bei einem Dichter in die Welt des Wirklichen die Geisteswelt einströmet, während sie sich selbst als denkbar erscheinen, wenn nicht Musik sie einleitet, z. B. in Julius Cäsar, wo, nachdem der liebe Strabe Lucius bei seiner Flucht und mit der Flucht eingeschummert ist, der Geist des getötenen Julius dem größten Brutus erscheint.

Imen misbraucht die Musik als Taktstange; und wir können hier leider das überaus widerliche Wort brauchen, was man zum Unflut so oft hören muß: Er giebt seinen Gefühlen einen „Obenstimmungs“. Aber die Musik rächt sich und weicht gerade dann von ihm, wenn er über am meisten bedrückt. Als er vom ungewissen Menschenhand gerissen wird, bleibt ihm auch sein einziger reiner Affekt getrennt, und nur die Sprache verläßt ihn nicht, um in ihm in ganzer Fülle auf das verabschiedete Menschengeicht finden zu können. Die großartige, alles umfassende — stumme sogar doch verlegend schmeckende — Satire auf das gefamte Thun und Treiben der Welt in dem fast immer wiederkehrenden Schauspiel Troilus und Cressida — gleichsam eine richtig lustige Paraphrase des Samlet'schen Ausruhes:

Wie etel, schal, und flach, und unerprücklich schreit mir das ganze Treiben dieser Welt u. s. w.

— sie vertritt keine Musik, und die Hörsenheit und Treusigkeit in dem Verhältnis der Liebenden, so wie die wichtige Musikalität des Pandarus sind gewissermaßen als Sport aller böhren Musik zu betrachten.

In dem großen Weltgerichtsspiel Shakespeares ist der Gesang des Harren von ungemeiner Wirkung, und ohne ihn würden wir vielleicht die entzückenden Szenen mit den Bassiliskentöchern kaum ertragen. Dieser Gesang, so wie überhaupt jede äußere Musik muß jedoch sehr zurückweisen, als endlich der Furch, der ewig lasten soll, ausgesprochen wird. Hier aber erscheint die Natur selbst wie eine lebendige Person, denn da kein Mensch mächtig genug ist und den Mut hat, sich des verlassenem Greisenkönigs anzunehmen, so schlägt sie selbst die Sturmglocke des Ungewitters an und giebt durch das Rollen des Donners und Zischen des Blizes die einzige Musik, die hierher gehöret. Späterhin, bei dem Erwachen aus dem Wahnsinns-Schlummer, tritt in der köstlichen Szene mit Cordelia wieder die Musik ein, als Heilmittel für den König.

In der besten und furchtbarsten aller Tragödien, Othello, erhöhet die Musik den wichtigen Schauder (ich habe nicht gleich ein anderes Wort dafür), der uns in der Szene auf der Wache erfährt, als der heulende fäulliche Cassio durch ein kleines Vergehen in ein fremdes feindliches Element gerissen wird, dem „Teufel des Weines“ gehorchend, und die lustigen Töne des Liedes vom alten „König Stiefen“ wirken fast tragisch. Selbst ist, daß eben dieser Cassio, dem beim Wein die Musik so lieb bekommen, doch wieder widerstehen zu ihr sein Aufbruch nimmt, um den beliebigen General zu verstehen. Leider aber hat er zu dem Morgenmüßig, die er dem Othello bringt, nicht Musiker, sondern Musikanten gewandt, so daß auch der weigste Raus alsbald aus dem Schloß herbei läuft und um Gottes willen bittet aufzuhören, wenn sie aber eine Musik haben, die man gern hören kann“, die sollen sie spielen: — doch führen leider die einseitigen Leute dergleichen einzige Musik nicht.

(Zahn folgt.)

*) Aus einem älteren Bande der Zeitschrift „Gästler“.



Sechs Nummern *) nebst mehreren Klavierstücken und Bildern, Portraits hervorragender Dendichter und deren Biographien.

Redaktion u. Verlag von P. J. Tonger in Köln a/Rh.

Auflage 48,000.

Substrate die viergeschaltene Kompar. - Seite 50 Bl. Verlagen 200 Bl.

Bestellungen jederzeit bei allen Postämtern in Deutsch- land, Oester.-Ungarn und Preussens, sowie in sämtl. Buch- u. Musikalienhandlungen pro Quartal 80 Hg.

Alle Jahrgänge erschienen in neuen Auflagen und sind in elegant broschirten Bänden zu 80 Hg. das Quartal, sowie Einbanddecken zu allen Jahrgängen à M. 1.—, Bruchdecken à M. 1.50 durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.

Friedrich der Grosse

als Musiker und Freund und Förderer der musikalischen Kunst.

Es ist Thatsache, daß König Friedrich II. von Preussen ein treuer Pfleger der beiden lieblichen Schwestern, „der Dicht- und Tonkunst“ gewesen ist.

Während jedoch die Geschichte die hohen Herrschenden des 18ten Jahrhunderts mit ehernem Griffel verzeichnet, kann nicht geleugnet werden, daß die musikalische Seite im Leben des großen Königs bei einem großen Teil des musikalischen Publikums unbeachtet geblieben ist. Und doch schließt dieselbe einen bedeutenden Teil der allgemeinen und speziellen Musikgeschichte ein.

Forschen wir nach einigen Momenten aus dem Musikleben des großen Königs, so finden wir kaum mehr als die kurze Bemerkung: „Friedrich d. Gr. habe als Kronprinz gern die Flöte geblasen und sei darum von seinem Vater ein Querflötenler gehalten worden.“

Eine Zusammenstellung einiger hierauf bezüglichen Mitteilungen, wie dieselben sich zerstreut in einzelnen musikalisch-literarischen Werken verfinden, ist der Zweck der nachfolgenden Abhandlung.

Gelegenheit zur ersten Beschäftigung mit Musik erhielt der junge Kronprinz Friedrich durch den Klavierunterricht, den ihm der damalige Domorganist Gottlieb Hayne zu Berlin erteilte. Jedoch ist die später zu erwähnen zu Tage tretende musikalische Richtung weniger auf den Einfluß dieses ersten Unterrichts als auf die mächtigen Eindrücke zurückzuführen, die der damals lebhafte Kronprinz in der Hauptstadt Sachsen empfing. Im Jahre 1728 batte nämlich König Friedrich Wilhelm I. in Begleitung seines Hofstaates dem Könige August II. von Polen und Kurfürsten von Sachsen einen Besuch in Dresden ab. Hier war es, wo das erstmalige Anhören einer Oper („Meister“ von Haffner) den in Friedrich ruhenden Funken der glühendsten Begeisterung für eine Kunst weckte, die wie Sonnenstrahlen dem oftmals durch dunkle Wolken getrübbten Himmel seines späteren wunderbaren Lebensganges erhellen sollte. Die italienische Oper stand damals in höchster Blüte, und sie erlangte zu jener Zeit wohl nirgends eine glänzendere Ausgestaltung als am Hofe des prächteliebenden Friedrich August. Der Kronprinz war wie begannt von dem herrnartigen Schauspieler und herantastet von dem Zusammenwirken

der berühmten Dresdener Kapelle; denn zum erstenmale trat ihm die vollendetste Wirkung der Musik entgegen. Der Eindruck war ein bleibender! Sein Entschluß, einst selbst zur Schöpfung eines solchen Kunstinstituts in Berlin die Hand zu bieten, stand fest und wurde zwölf Jahre hindurch, selbst in den größten Widerwärtigkeiten, die ihm durch sein späteres Verhältnis zu seinem Vater erwuchsen, nicht wankend. Von besonderer Wichtigkeit war es ferner, daß Friedrich bei dieser Gelegenheit den berühmten Flötenspieler Quanz, seinen nachmaligen Lehrer, und den Kapellmeister Haffner persönlich kennen lernte; ja es ist wahrscheinlich, daß er schon damals mit beiden die Zusammenkunft seiner kleinen Rheinsberger Kapelle und die Mittel besprochen hat, aus denen sich eine Oper für Berlin gestalten ließe. Bald nach der Dresdener Reise begann der Unterricht, den der Kronprinz bei Quanz im Flötenspiel nahm. D. unterrichtete seinen hohen Schüler mit aller Strenge und ließ keinen Fehler durchgehen; ja, es wird behauptet, er bat ihn sogar öfters angerannt, der Schüler sei aber stets bereit gewesen, dem Meister Folge zu leisten. Der Prinz konnte seine Neigung zur Musik nur auf geheime Weise betriebligen, weil der König in seiner bekannten Strenge eine solche Beschäftigung seines Sohnes nicht gelitten haben würde. Nachdem die ersten Fortschritte zwischen Vater und Sohn ausgetauscht waren und der Kronprinz auf dem Schloß Rheinsberg eine gewisse Selbstständigkeit erlangt hatte, erkrank hier bald eine kleine Kapelle, die sich allmählich immer mehr entwickelte und den Stamm für die nachmalige königliche Oper-Kapelle bildete.

Mitglieder dieser Kapelle waren unter anderen: die Gebrüder Franz und Johann Bender, welche beide als Konzeptsmeister der Dresdener Hofkapelle nach Rheinsberg überlieferten; Karl Heinrich Graun, nachheriger königl. Hof-Komponist, der als Kammer-Sänger aus Braunschweig berufen wurde; Johann Gottlieb Graun, Bruder des vorigen, als Violoncellist und Instrumental-Komponist beider; der ausgezeichnete Flötenspieler Frederksoff, später geheimer Kammerier Friedrichs d. Gr.

Der Zusammenlegung der Kapelle entsprechend wurde in den Konzerten beinahe ausschließlich nur Instrumentalmusik ausgeführt. Der Wunsch des Kronprinzen, auch Gesang dabei einzuführen, konnte erst mit seiner Thronbesteigung realisiert werden. Um die musikalische Thätigkeit Friedrichs des Großen nach seiner Thronbesteigung richtig zu würdigen, erscheint es geboten, einen kurzen Rückblick auf das in dieser Richtung von

seinen Vorhaben Geleistete zu thun. Zunächst sei bemerkt, daß, abgesehen von der Kirchenmusik, das gesamte Musikleben vor und zur Zeit Friedrichs d. Gr. in den verschiedenen Formen der Sing- und musikalischen Schauspiele in der Oper gipfelte.

Das Wesen derselben machte sich schon am Ende des 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts geltend, vorzüglich in Italien, welchem Lande fast die ausschließliche Herrschaft auf diesem Gebiete zuziel. Überall, wo wir um diese Zeit in Deutschland diese musikalischen Schauspiele finden, liegt die gesamte Ausgestaltung oder deren Haupttheile italienischen Sängern ob. *)

Während in zahlreichen Kulturorten Deutschlands, z. B. in Hamburg, Wien, Dresden, München, Weissenfels, Braunschweig bereits in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts vorläufige italienische Opernvorstellungen stattfanden, wurde in Berlin die erste Oper (La Festa del Hymeneo) erst im Jahre 1700 gegeben, und zwar bei Gelegenheit der Vermählung des Erbprinzen von Preussen-Kaiser mit der Brandenburgischen Prinzessin Louise Dorothea Sophie.

Die Autoren des musikalischen Teils waren der damalige kurfürstliche Kapellmeister Kriessl und der Direktor der kurfürstlichen Kammermusik, Friedrich Ried. Die Musik des Königs Friedrichs I. von der feierlichen Krönung in Königsberg i. Pr. nach Berlin gab 1701 erneute Gelegenheit zur Aufführung dreier Opern, komponiert von Reinhard Weiser aus Hamburg, dem ersten und talentvollsten deutschen Opern-Komponisten damaliger Zeit. Die Königin Sophie Charlotte muß überhaupt als die Förderin und Beschützerin aller vom königl. Hof ausgehenden musikalischen Bestrebungen gelten, da der König selbst kaum einen anderen Schmelz an der Musik hatte als den, sie bei großen Festlichkeiten verwenden zu sehen. Die Königin war nicht allein Liebhaberin der Tonkunst, sondern sie liest dieselbe selbst mit Feingert und feinem Geschmack. In den Hofkonzerten übernahm sie zuweilen sogar selber die Direktion. Mit dem Tode dieser Königin verlor denn auch das Lebenselement der königl. Musikkapelle.

Der König hat nichts mehr für den weiteren Fortbestand seiner Oper: die Hauptkräfte des Personalstabes zählten sich in ihrer Unthätigkeit nicht wohl und suchten ein

*) Die damals aufgeführte Operette jener Zeit wurde immer als eine sehr uninteressante Mühseligkeit betrachtet. Die Aufführung der ersten Oper in deutscher Sprache fand in Berlin 1733 statt, sie aber so langsam wuchs, daß bis 1747 keine weitere Aufführung stattfand.

anderweitiges Unterkommen. Sie sahen wohl auch wohl an, daß der künftige König dem prächtigen Hofe bald ein solches Ende bereiten werde, und sie hielten sich hinein nicht getraut. Deshalb ließ Friedrich durch die Staats- der unmittelbar nach dem Tode Friedrichs I. hunderte von Hofbedienten verabschiedete, machte auch der ganzen Kapelle ein Ende. Wenn Mühl bei Hofe stattfinden sollte, was selten geschah, so mußten die Hauptbedienten der Regimenter die „Arbeit“ übernehmen. Die leisteten jedoch sehr wenig und konnten kaum den geringsten Ansprüchen genügen. Der berühmte Violoncellist Locatelli, welcher im Gefolge des Königs August von Dresden nach Berlin gekommen war, vermochte z. B. nichts vorzutragen, weil die Hauptbedienten eben gänzlich unfähig waren, irgend etwas zu begleiten.

Während der ganzen Regierungszeit Friedrich Wilhelms I. war in Berlin von einer Oper nicht die Rede; kein Musiker, kein Kapellmeister, kein Sänger von irgend einiger Bedeutung läßt sich in diesem Zeitraum nachweisen.

Der Regimentsantant Friedrichs d. Gr. änderte diesen Zustand wie durch einen Zauberstab. Sie kamen sehr mächtig, die Schilderungen jener Tage des Berliner Lebens und Musiktreibens, dessen Mittelpunkt der König bildete. Der milde Hauch eines künftigen, wunderbar schönen Frühlings rief die bis dahin schlummernden Reime der musikalischen Kunst zu reger, mächtiger Entfaltung, und unter dem Strahlen der aufgehenden Sonne erblühte die Kunst zu einer Höhe, welche die Augen von ganz Europa auf sich zog. So sehr es folgte die Überwindung der Rheinberger Kapelle nach Berlin, und bereits im Frühlinge des Jahres 1744 wurde mit dem Plan eines großartigen Opernhauses, wozu der König selber die Pläne entworfen hatte, begonnen.

Bis zur Vollendung desselben fanden die musikalischen Aufführungen in einem großen, für diesen Zweck hergerichteten Saale des königl. Schloßes statt.

Graun erhielt den Auftrag, nach Italien zu reisen und dort gute Sänger und Sängerinnen zu engagieren; aber auch die bloße Kunde von den musikalischen Bestrebungen des Königs zog viele tüchtige Musiker nach Berlin, weil sie mit Recht hoffen durften, hier eine Aufstellung zu finden und in nach ihren Leistungen Lohn und Auszeichnung zu ernten. Die erste Oper, welche mit dem auszuwählen, teilweise berühmten Kräften einführt wurde, war „Melusine“, komponiert von Graun. Alles erwartete mit Schrecken die Wiederkehr des Königs aus Schloß 1742. Aber schon im November 1741 erfolgte die und zwar gegen Mittag; und es ist für die Ungläubigen des Königs genug bezeugt, daß 7 Uhr abends bereits sämtliche italienische Sänger in einem Konzerte vor ihm auftreten mußten. Kurze Zeit darauf ging die neue Oper auf dem Interims-Theater des königl. Schloßes in Szene.

Deshalb das Berliner Publikum, wie es in einem damaligen Bericht heißt, in Entzücken verloren von Schaulust ging, so hatte der König doch die geringsten Opernaufführungen in Dresden und Weimar, wozu noch zu sehr oft im Gedächtnis, als daß diese erste Versuch ihn hätte vollkommen befriedigen können; er dachte deshalb fortwährend, selbst im Feilde, was sich an Verbesserung seiner Oper. Es wurden die bedeutendsten Opern gebracht, um das so schon Begonnene auf alle mögliche Weise zu fördern und mit wahrhaft königl. Munifizenz auszuführen. Endlich reiste auch der Plan des Opernhauses, nach Vollendung außerordentlicher Schwierigkeiten, der Vollendung entgegen.

Den 7. Dezember 1742 abends 6 Uhr fand darin die erste Aufführung und zwar der Graun'schen Oper „Cassir und Cleopatra“ statt.

Mit größter Spannung hatte ganz Berlin diesem Tage entgegengefeuert. Der König hatte bestimmt, daß die Generalität mit alle Kriegesbräute das Parterre einnehmen sollten. Die Logen waren als das Musikium und Beamtenpersonal bestimmt, während im dritten Range die Einwohner der Stadt zugelassen wurden. Die Parterre-Logen wurden vorausweislich für die in Berlin anwesenden Fremden von Stande, welche freien Einlaß genossen, reserviert. Während die Königin und die Prinzessinnen in der königl. Mittellage ihren Sitz hatten, nahm der König, von sämtlichen Anwesenden stehend empfangen und von dem in Paradeuniform aufgestellten Militär-Orchesterher mit einem Lufschuß begrüßt, seinen Platz im Parterre, dicht hinter dem Orchester, an der Seite des Dirigenten, so daß er in dessen Partitur nachlesen konnte. Sofort gab Kapellmeister Graun, auf seinem Haupte eine weiße Aloungperücke und angehan mit einem roten Mantel, das Zeichen zum Beginn der Ouvertüre. Die aufstehende Verhältnisse des großen Raumes erwiesen sich als ganz vornehmlich; dazu hätte sich der Sänger — was nicht allzuweit der Fall ist — immer wieder selbst. Der König spendete reichlichen Beifall und das Publikum schien von der ungekannten Großartigkeit und dem Reiz der Vorstellung elektrisiert.

Berlin schloß sich von jetzt den Hauptplätzen

der italienischen Oper in Deutschland, Dresden, München, Wien an, überholte die noch, auch in mancher Beziehung. Selbst im Drange der kriegerischen Ereignisse behielt der König stets die oberste Leitung der Opernangelegenheiten in seiner Hand. Während des zweiten schlesischen Krieges durfte nicht die geringste Verögerung im Einfließen der Opern eintreten und es ging in Berlin bei der Oper zu, als ob nicht Friede wäre. Ein sprechender Beweis für dies hohe Interesse ist wohl auch der neunmährige Aufenthalt Friedrichs in Dresden, kurz nach der Schlacht bei Kesselsdorf, am 13. Dez. 1745. Kaum in der eroberten Stadt angekommen, befahl er, daß am folgenden Tage die Oper „Armida“ von Haff auf dem großen königl. Theater gegeben werde; sollte. Trotz der allgemeinen Schürzung, die in Dresden herrschte, mußte der Beifall des Siegers ausgeschüttet werden: Die Oper, in welcher die berühmte Sängerin Kantsina Bordeni, die Genesin des Kapellmeisters Haff, als Primadonna wirkte, ging am Tage nach der Ankunft des Heeren mit aller ehrenvollen Pracht wirklich über die Bühne.

1745-1746

Deutsche Musik.

In der Nähe von Belvedere war's, Anfang Novem-
ber des letztverwichenen Jahres 1870, als der deutsche Sol-
dat, wie der „verwundete“ Prinz im Märchen, Tag
für Tag in den wunderbaren Schloßern der reichen,
geschickten Pariser schied und flammend am Morgen sich
die Augen zu reiben pflegte in der, wenn auch teilweise
zerstörten, doch immer noch so herrlichen Umgebung. Ja,
sie lösten sich nicht im Träumen ab auf alle diese schrei-
baren Dinge, die man sah, die prächtigen Teppiche,
in deren weichen Sammet selbst der Tritt der nächst-
gelegenen Soldatenfüße lautlos verlief, die phantastisch
gezeichneten Möbel, mit ihrem Leuchter von schweren
Seidenstoffen in bunten, samt verduftenden Farben
und wunderbaren Mustern, die mächtigen Lüster mit
ihren isolierten vernebbelten Wachsfiguren, die reich um-
rahmten Spiegel, aus deren Scheiben selbst am ver-
wunderten darstellende, gebräunte, bärtige Soldaten-
gesichter, die Gemälde und Portraits an den Wänden,
— ach, unter ihnen so manch berühmtes Francantius,
— und endlich jene zahllosen, großen und kleinen
Kissen ohne Namen, mit denen die derbe Hand des
Kriegers nur soeben Bekanntheit zu machen wagte.
Es war zu einer jener reger durchschlagenen Szenen-
Lassen geist, aus irgend welchem jenseitigen angelegten
Schrante, die auslachten, als ob die leise Verwirrung
se schon zerbrochen mühe, löstete man doch seinen
Kaiser lieber aus — der Mühe oder aus einem Wahn-
beder, kurz aus einem Augenblick, der wenigstens so
lange hielt als man eben trauf —

Und jener junge Soldat, der an dem Ruhetage
des 3. November in einem ganzverloren kleinen Schloß
einquartiert lag, wartete wirklich wie im Traume um-
her und seine Gedanken riefen fort und fort alle Lieben
aus der Heimat herbei, damit sie alle Herrlichkeiten mit-
gehen müßten, die ihm da so unerträglich beschwer-
ten, und es war doch noch lange nicht Wahnwachen!

Aus dem hohen, leuchtendgelben Fenster schaute
er in einen parkumflossenen Garten mit breiter Terrasse.
Die ersten Tönen des Herbstes färbten ihn zwar, sie
erhöhten aber nur seine Sehnen, und in der Nähe
des Schloßes blühten noch die Rosen in üppigster Fülle
— jene herrlichen französischen Rosen, die es verheißt,
den Spätherbst und Winter noch so viel Sonnenschein
abzumuscheln zu jener frühlichen Blumenzeit, das
so viel länger währt als das der deutschen Rosen. Was
tummelten sie sich um den Krieg — sie lachten und
dufteten genau so sinnverwirrend, wenn die Hand eines
deutschen Kriegers sich nach ihnen ausstreckte, der eben
ein derbes Soldatenblut vor sich hingab, als wenn eine
junge, dunkelblauige Tochter Frankreichs sich über sie
neigte, um sie mit ihren feinen Lippen zu küssen. —
Und drüben lag das Gewölbhaus, ein stattlicher Bau,
unantast und umgeben von allerlei Schlingpflanzen, und
an den Scheiben drängten sich dicht neben und über
einander fremde Blüten aller Art und schauten träume-
risch zu dem Maune herüber, der hier ein Fremdling
war wie sie. Die Thür jener Blumenberge war ge-
schlossen, der geschickte Besitzer hatte seine Krieger-
zu schülen versucht, so gut er es eben vermochte. Mit
welchem schmerzlichen Herzen hatte er sich wohl von ihnen
getrennt? Wachen Tag waren sie wohl schon ohne
Pflege geblieben, manche kostbare Blume und sorgsam
gebühter Pflanze lag gewiß stehend in langsamem Todes-
kampf am Boden. Die Räte schloß ja durch den weiten
Raum und die Fenster zitterten und bebten oft so
stetig um tiefen, schauerlichen Klängen: dem Donner
der Kanonen. Was sie wohl denken mochten, die ar-
men, verlassensten Blüten? Es war ihnen gewiß so ein-
sam und bang, wie verworbenen Kindern, denen plötzlich
Vater und Mutter gestorben. —

Zu dem Wohnzimmer des verlassenen kleinen

Schloßes stand aber ein hoher vergoldeter Korb voll
verwelkter Blüten, die Hölle von ihnen war freilich
schon verdrängt, aber jener neue Gast besaß sich, die
übrigen mit Wasser zu tränken und wuschte auch sorgsam
den Staub von den Blättern, wie er es dabei so oft
gelehen von der lieben Mutterband. Was sie wohl für
Augen gemacht haben würde, wenn er ihr eben dies
kostbare Gewas in ihr schicktes Stübchen getragen hätte,
war nur die besten Fensterbänke den Blumenlicht dar-
stellen, und wo sie ihre geliebtesten Pflanzgen ge-
nau je mitbewohlt hin — und beschleppte, wie einst ihre
Kinder. Einen wirklich schönen Blumenlicht sollte sie
haben, wenn er glücklich heimkehrte — wenn auch seinen
goldenen, geliebte er sich vor diesem reizenden französi-
schen Blumenkorbe.

So grübelte und träumte er in deutscher Weise
— am liebsten aber hätte er's in Tönen getan, — er war
nämlich ein Musiker mit Leib und Seele und Musik-
lehrer in einer Stadt am Rhein, allein jener jähre
Flügel mit eingetragener Arbeit, der seine Augen immer
und immer wieder so mächtig anzog, war leider genau
so fest verschlossen wie jenes Glashaus. Verloren und
voll Sehnsucht strich er hin und wieder mit der Hand
über den Deckel. Ach, der trug leider die Spuren von
allerlei Glätzen und Flächen, denen rücksichtslos un-
menschliche Kameraden gerade hier ihren Platz ange-
wießen. Und der kostbare Rosenkranz, mit dem wie
von Goldfäden eingewickelten Namen Desirée, war
ebenfalls verschlossen. Welche Notenschätze mochte er
wohl bergen? Ob auch deutsche Musik darunter war?
Wer doch hier mit einem Zauberstabe diesen musika-
lischen Scharf hätte öffnen dürfen! — Es kamen dem
Einmalen an jenem Tage sogar dann und wann echte
Kriegsgedanken, wie nie zuvor, nämlich an eine gewalt-
same Sprengung der verschlossenen Festungen — denn:
la guerre comme à la guerre — aber jener feinge-
zogene Wächtermann verwehrte sie immer wieder. Wie
wurde das kleine niedliche schwarzhaarige Ding — in der
Pantafie des deutschen Musiklehrers waren nämlich alle
Französischen klein und dunkelblau — sicherlich gewant
haben, wenn sie die Spuren seines Banalismus später
entdeckt hätte! Nein an solchen bitteren Träumen wollte
er wenigstens nicht schuld sein. Und das stand
auch noch ein hoher vergoldeter Wächter mit bunten
Wollschädeln, der war offen, ein Kamerad hatte eine zer-
brochene feilehache hineingeschoben, — und gehörte doch
jedenfalls aus der niedlichen Divise. Einen ganz klei-
nen Knäuel von dunkelroter Wolle nahm er heraus und
widmete ein Stück des Fadens um den Zeigefinger
seiner rechten Hand. Die arme Desirée! — Es mußte
doch recht hart sein, gleichsam wie ein steiner hüßlicher
Bogel so plötzlich aus dem Nest zu fallen und von all
diesen reizenden, großen und kleinen Dingen, die zu
einem gelassen, süßlichen Mädchenleben gehörten, zu
schieden. Wie brennend mochte sie sich wohl nach ihnen
sehnen! So sie aben konnte, daß sich ein ständiger
Unteroffizier, ein deutscher Musiklehrer — der, nun der
dabei, wenn auch innerlich streng gegen seine Schü-
lerinnen, doch von allerlei äußerlichen dänischen Wä-
chen angezogen wurde, man hätte ihn ja dem
Abmarch unter Blumenpfeifen laß erstickt! — mit ihren
Wollschädeln spielte, ihren Füßeln bewachte, von ihren
Blumen den Staub wuschte und sie begoß! Er konnte
aber trauer eben diesen Gedanken und Fragen nicht still-
genug den roten Faden wieder vom Finger weiden,
denn ein Soldat trat eben bei ihm ein. Er brachte
dem Unteroffizier einen in strenger Form ausgefertigten
Erlaubnischein des Vorposten-Kommandanten, für den
draußen vor dem Thore mit Karren und Pferd wartend-
en Gärtner und Gehilfen des Schloßbesizers zur
Aufführung beliebiger Blumen des Wohn- und Treib-
hauses nach Paris. — Der im Schloß quatierte Unter-
offizier wurde demnach beordert, den Transport persön-
lich zu beaufsichtigen und den beiden Genannten auch
eine Keffschwache mitzugeben, damit keinerlei Behin-
derung auf dem Rückwege stattfinde. —

Der stattliche Gärtner und sein hochgewachsener
blonder Gehilfe, Beide in blauen Blousen, stellten sich
nun vor, um dann zunächst im Treibhaus zu verschwin-
den. Der junge Deutsche schenkte ihnen langsam nach
einer kleinen Weile dahin nach und schaute ihnen ge-
dankvoll bei der Arbeit des Sortierens und Empfindens
zu. — Es fiel ihm aber auf, mit welcher lässigen, vor-
nehmen Eleganz sich der junge Bursche bewegte und
wie natürlich geradezu und mit welchem anständigen, sum-
merhaften Aussehen der Kettere die Blüten zusammen-
stellte und hin und her trug. — Wenn der einfache
Gärtner schon ein solches sommerliches Interesse an seinen
Pflanzungen verteilte, wie viel mehr mußte das Herz ihres
Besizers nach ihnen verlangen. Und die arme kleine
Desirée! Wer doch in diesem Augenblicke hätte Ober-
betschhaber spielen dürfen! — Man ging endlich in's
Schloßchen, ohne viele Worte. Eben als der Gärtner
und sein Gehilfe die Schwelle zu überschreiten im Be-
griff standen, hielt der Rheinländer aber den Ketteren
zurück und sagte in aufwallendem Mitleid in etwas
zweifelhaftem Französisch: „Wenn Eure junge Herrin
etwas gar zu sehr vernünftig aus ihren Zimmern,

„so nehme es mit!“ — Ein verwundertes Ausblicken, dann ein lebhafter Dank.

„Grand merci, Monsieur, infiniment obligé!“ — wie gemahnt sich doch jenseit ein französischer Gärtner auszudrücken wußte! — „leider ist jedoch das einzige Stück, nach welchem Fräulein Desirée d'A . . . sich sehnen dürfte, nicht wohl transportabel für uns, — es ist nämlich ihr Kissen.“ Sie wußte, glatte ich, viel wagen, denn sie hat zwar den Kopf eines Kindes, aber das Herz eines Mannes, — wenn sie ihn wieder einmal nur auf eine Viertelstunde spielen dürfte!“

„Und wie gern würde ich ihr das erlauben!“ versicherte da lebhaft der Herr. —

„Ein esst, Monsieur!“ — rief plötzlich eine klangvolle Stimme mit Altimbre dazwischen, — „vous êtes aimable comme — in Français!“

Es war der junge Gehilfe, der diese Worte gesprochen und nun blickte in der Thür des Kabinetts vernehmend.

„Wären Sie mitnehmen für die kleine, was Sie eben kauft haben — wir sind keine Barbaren Damen gegenüber!“ — murmelte der deutsche Krieger und trat zurückführend in den aufgestellten Salon, Kopf und Herz durchdringt von allerlei angenehmen Gedanken und Empfindungen, die ihn plötzlich wie Schmetterlinge umganzelten. Die kleine Desirée würde also doch ohne Zweifel erfahren, daß augenblicklich in ihren Kammern kein erbsinniger „Prussien“ baute. Selbst der kleine rote Wolfshäutchen, den er während der Weidung des Soldaten in die Tasche gesteckt, drückte ihn jetzt wie eine schwere Last, wie ein unheimlich angelegtes Besitztum, — er hätte ihr ihn so gern mit all den andern gegeben. Wie lang konnte er all das Eigentum des Schlossfräuleins überhaupt noch schätzen! — Morgen schon konnte man ihn ja weiter schicken! — Und immer lauter brüllten die Stimmen der Kanonen und —

„wer weiß, wie bald der schöne Kissen und — manches Andere noch in Trümmern lag.“ —

„Wenn ich nur erfahren könnte, ob Desirée mit ihren neidlichen Fingern jemals deutsche Musik gespielt?“ —

„Aber was weiß die Gärtnerin von Musik und gar von unsrer!“ —

Da jubel er sich auf. — Ein nicht ganz laienmäßiges deutsches Wort lag dabei über seine Lippen. Die Erinnerung kam es dann über ihn. Träume er denn? — Der Kissen drückte ihm ja zu ihm herüber, von trauender, sicherer Hand gehalten, süßen und süß mit den durch den fernsten Kriegesdampf, und jemand spielte, er mußte aufpassen. — Weber's Aufforderung zum Tanz! Sein Musikstübchen glich in eine massige Anordnung. War es ihm möglich, — seines alten, lieben, hochverehrten Meisters selbsterlebte verführerische Weite bei ihm vor den Feindesbänken, unter der Schreckensheraldik des Krieges? Und sein Carl Maria blickte jetzt über die Tische so übermütig und wegend, wie ihn übermütig und wegender keine deutschen Hände, selbst seine eigenen, spielen konnten! — Herrgott, — wenn doch alle jene Schillerinnen, die er gerade bei dieser Stelle, die in eben diesem Momente entlang, in diesem köstlichen Bogen und Schweben wie vom Feste zu bringen vermochte, mit ihm hätten spielen können! — Aber was spielte denn da? Warum stand er noch immer wie schlafend? — Wie eine Erklärung begrüßte er jetzt die Erscheinung eines Taktstreiches. Mit einem Ruck jene seltsame, lärmende Bewegung abschüttelnd, schrie er nun mit dem ganzen frei gewordenen Feuer seines Musikverständnisses auf: „ein Wechsel — kein Wechsel!“ — und stand auch im Nu im Musikzimmer.

Ein neues Märchen wurde da lebendig, das Wunderbarste von allem bisher erlebten: der Gärtnerburche war's, der am Kissen lag und den elektrifizierten Tanzrhythmus des alten deutschen Meisters herunterjagte, während die graulichsten Bässe der Kanonen, mit bewundernswürdiger Keckheit gegen den Lärm — von Zeit zu Zeit einfielen. Aber seit wann haben denn Gärtnerknechte solche weiße, reizende Hände, wie sie da vor ihm eben sorglos auf- und niederstiegen — er dachte an den alten, schmutzigen Gesellen im Nachbargarten daheim — und solche Augen, wie sie ihn soeben anblickten und wie sie höchstens Gervinus in Pigoras's Hochzeit, oder der Bage in den Eugenien, oder allenfalls jener Gärtnerburche von Moritz haben konnte, als eben:

„auf ihrem Leibschleim
So weiß wie der Schnee
Die schönste Feingestalt
Mit durch die Aale?“ — — —

Und hatte er denn das prachtvolle Gottcha vorher nicht gesehen, das da so lockig niederkam — der beschattende, breitkrämpige Hut war die Seite geworfen worden —, und das glühende junge Gesicht, das sich schüchtern so ihm erhob? — Wo hatte er denn überhaupt seine Augen gehabt?!

Aber mit einer Mischung von Sorge und Stolz wandte sich jetzt der vermeintliche Gärtner seinem jugendlichen Feinde zu und sagte vertraulich: die Hand auf seinen Arm legend, einsehend: „Mein Herr,

sie ist mein einziges Kind und sie hat nur eine Leidenschaft: die Musik, und liebt die deutschen Musiker. Sie zählt kaum sechzehn Jahre, und — wir vergangen beide vor Schulzeit: sie nach ihrem Kissen, ich nach meinen Blumen. Verzeihen also, mein Herr! Voici la tête d'un enfant et le coeur d'un homme!“ —

— Wenn es irgend möglich gewesen wäre, jener testbare Kissen aus dem Schließigen Bellevue würde, unter die erlaubten Blumenstücke verpackt, unerkannter Weise nach Paris transportiert worden sein — den vergeblichen Blumenford trug wenigstens der preussische Unteroffizier eigenhändig in den Kasten. Der Gärtnerburche aber hätte demal laut aufgeschrien, so kräftig war der Händedruck, den er beim Abschied von dem deutschen Krieger empfing. —

Von jenem kurzen Traum — dem ich am nächsten Morgen verließ der Musiker sein verendes Quartier — ist ihm nichts Greifbares übrig geblieben, als ein rotes Wolfshäutchen und ein kleiner Taktstreich, den er zu seinem eigenen Entsaunen adoptiert hat, wenn er jetzt, ohne fremde Aufregung, Weber's Aufforderung zum Tanz spielt. — Seine deutschen Schillerinnen aber finden, daß er nur bei dem Entsaunen dieses einzigen Musikstückes sich bei seiner Rückkehr aus Frankreich erspödet unheimlich zeigt und sie dessen deshalb alle den „Carl Maria.“ —

— Wo mag sie sein, jene blonde, stolze Desirée mit dem trotzigem Köpfchen eines Kindes und dem mutigen Herzen eines Mannes? Ob sie denn gar nicht freudlos weniger sein würde, den Namen jenes Wolfshäutchenbesizers zu erfahren?

Niemand konnte ihn verraten als —

Elise Folte.

Drei Dinners.

Eine Erzählung aus dem Jugendleben des Baisers
Karl Maria's von Weber,

von
Ernst Raschke.

12. April 1848.

Der arme Prinz von Seubitz und die Seinen hatten seit ihrem gewaltsamen Abschied aus Gotha kein eventuelles Wirtshaus mehr angenommen. Denn aber, am 19. September, sollte dies nachgeholt werden und die heilige Kirche hatte ihre ganze Kunst aufgebracht, um das Dinner würdig der hohen Gäste und Knecht zu gestalten. Wieder waren die Tische für mehrere hundert Personen in glänzender Weise gedeckt; wieder beugen sie sich unter der Last der köstlichen Speisen und Weine; wieder erteilt das lebende Ringeln der Tischglocke durch die Räume des Schlosses, da — Entsetzen! — ertönen auch schon wieder die Zimmglocken der Stadt, und die Szene der brennenden Entzündung, der losstehenden Bewerung von vier Tagen erneuert sich, doch diesmal in noch höherem Grade.

„Les Prussiens!“ lautete der Schreckensruf, der alles in wilder Flucht aus dem Schloß jagte. Scherhafter in der Ferne Jährenschrei und zeigte, daß es diesmal Ernst — blutiger Ernst sei. Alles, was man laufen, reiten, fahren konnte, lief, ritt und fuhr davon, und es war nicht einmal der große geschickte König, der sich Gotha näherte! General Seydlitz sprangte mit nur 1800 seiner Reiter heran und verjagte sie eilen die große vereinigte Armee der Franzosen und des heiligen römischen Reiches deutscher Nation — ohne Feinden. Nur weniger Schiffe konnte es, und die Arbeit war getan — noch bevor die bereits verurteilte Enge auf dem Friedenstein vollständig sein geworden. Der tapfere preussische Reiterführer langte mit den Seinen genau zur rechten Zeit im Schloß an, um die Mühle der vergessenen Küche nicht zu Schanden werden zu lassen. Kein Franzose, kein Reichsritzel war mehr zu sehen — nur einer war geblieben, hatte nicht fliehen wollen und es war wiederum Franz Anton von Weber. Er vertraute seinem Amt und zugleich seinen guten Glück, denn hatte der große König ihm nicht zu viel getan, so werde der General ihn erst recht glimpflich behandeln. So dachte er. Doch diesmal hatte er die Rechnung ohne den Wirt gemacht. General Seydlitz setzte sich mit seinen Offizieren an die fünf Seubitz und den Prinzen von Hildburghausen servierte Tafel, doch den faden Offizier der Reichsarmee beobachtete er als Kriegsgelangen. Er ließ ihn vor der Hand in eine Kammer einsperren, um ihm nach dem Dinner das Urteil zu sprechen. Das einzige, was Weber erlangen konnte, war seine Geige. Statt des Mittagessens spielte er sich etwas vor und immer lustiger traktierte er das Instrument, so daß man bald im Speisesaal auf die hellen Geigenböden aufmerksam wurde. Der General, in guter Tafelklaue, beschalt, den Spieler einzulassen und der Offizier mit der Geige erschien.

Ein lautes Hallo der lustigen Gäste begrüßte ihn. „Ein geiziger Offizier! das giebt's nur in der Reichsarmee!“

„Wenn ihre Offiziere den Degen nur ebenso gut zu führen wüßten wie den Fiedelbogen!“ höhnte ein anderer.

„Ich bin bereit, Ihnen auf der Stelle zu beweisen, daß dies in der That der Fall ist!“ rief Weber mit besserer Zorneswärme im Gesicht und die Hand an der Seite — wo sich sein Säbel befand.

„Eine Ausnahme, Ihr Herr!“ lachte der General, „und der Degen wäre wert in meinem Regiment zu dienen. Hören und erzählt, wie ein tapferer Offizier zum Geiger geworden, oder umgekehrt.“

Weber trat fest vor den General und mit der Hand schützend, in streng militärischer Stellung, erzählte er feisch und ohne Furcht, wie er in der Kapelle des Churfürsten von der Wahl gelehrt, die Geige mit den Klauten nach Herzenslust traktiert habe, dann gegen seinen Willen zum Offizier der durchsichtigen reisenden Garde gemacht und auf Reichsarmee geschickt worden sei. Er brachte seine Mitteilung in so lustiger Weise hervor, warf dazwischen so drohende, herausfordernde Blicke auf einzelne Zuhörer in der Nähe des Generals, daß Seydlitz endlich laut aufschrie und rief:

„Ein blödsinniger Dummheit und in keiner Art ein fester Offizier! Es wäre Schade, ihn durch eine Kugel der Bein und seiner Zukunft zu rauben, und dennoch darf ich ihn nicht freilassen! — Einen Augenblick! — In vierzehn Tagen, längstens drei Wochen werden wir mit den Franzosen und der Reichsarmee aufzukommen haben, dann mag Er wieder zu seinem Heere stoßen — wenn Er es noch aufzustehen vermag! Also, unger Mann, Einer Ehrenwort, daß ich während dieser Wochen nicht gegen die preussische Armee kämpfen will, dann kommst Du Gotha frei und mit einem Laissezpasser von mir verlassen.“

Die Freuden willigte der junge Weber ein, dem General gab er Handschlag und Ehrenwort, dann dachte er sich mit all der Last gegen und gegen. Die preussischen Offiziere nahmen ihn gerne in ihre Mitte, denn sie hatten gesehen, daß er Ehre und Mut besaß und lustig sein könnte wie wenige. Auch erwieß er sich so voll von drolligen Einfällen, daß seine militärische Umgebung nicht aus dem Lachen herauskam und die bestreßende Tafel schließlich den Reiz der übrigen Tische, wie sie höheren Offiziere blühten waren, erlosch. Seydlitz ließ ergriff den lustigen churfürstlichen Offizier seine Geige und spielte in übermütiger Laune den französischen Marsch aus, den alle Anwesenden, ohne Mißfall sich ihrer Heiterkeit hingeben, mitnahmen.

Nach der Tafel wurde ihm der preussische Kammerzettel eingehändigt und strahlenden Auges ergriff der junge Mann ein Glas, gefüllt mit perlendem Champagner. Er hob es hoch empor und trümmerte in die Ferne blickend sagte er leise: „Es gilt dir, Anna: die ich bald wiederzusehen hoffe. Drei Wochen Zeit habe ich ja dazu und dann — wie Gott will!“

Seydlitz und seine Reiter hatten Gotha verlassen, auch die Franzosen lebten jedoch nicht zurück: sie suchten wohl dort gar nicht mehr einzuweisen zu können und blickten auf eine bessere Zukunft in Charlottenburg. Der junge Weber hatte sich mit seinem preussischen Pächter, dem in der Tafel vor sich auf die Suche nach einem churfürstlichen Offizier, dem Kommandanten der churfürstlichen Garde, Generalmajor von Weichs gemacht, den er endlich so glücklich zu finden, damit beschäftigt, seine Garde wieder zu sammeln. Weber stellte sich dem General-Major als — preussischer Gelandener für drei Wochen vor, teilte dem ihm sehr wohlwollenden Herrn seine Absicht mit, während dieser seiner Gelangenschaft, oder vielmehr Freiheit, einen Absterber nach Hildburghausen zu dem churfürstlichen Hofstallmeister von Fumetti zu machen und endlich nach vollendeter Kampagne seinen Abschied aus churfürstlichen Kriegsdiensten zu verlangen. Herr von Weichs ließ sich von dem jungen Mann selbst viele Abenteuer der Reise nach erzählen, dann fertigte er ihm ein Schreiben an Herrn von Fumetti aus und endlich ihn in Gedanken für die drei Wochen. Am liebsten der glückliche Offizier seiner Abreise wie seinem Gattin die Fiedel schenken und ritt der churfürstliche Hildburghausen zu, während er sich schon im Geiste als Gatte der schönen Maria Anna und an der Stelle des alten Hofstallmeisters sah. „Geschlecht und gehob und sehr lauterwärtig!“ (wie ihm Gattin Frau von Weber erzählt) kam Franz Anton in Ehrenward an, mit offenen Armen und besonders und besonders herzlich von der schönen Tochter empfangen. Das Schreiben von dem Herrn von Weichs liegte er ab und im Vertrauen eröffnete ihm bald darauf der alte churfürstliche Beamte, daß ihn nach der Kampagne eine Stelle als Akteur in Eisenach und die Anwartschaft auf seine Fumetti'sche Besoldung als Hofstallmeister, zugesagt sei. Mit diesem Datum erfüllte dies den glücklichen Offizier und sofort bat er Herrn von Fumetti um die Hand seiner Tochter Maria Anna. Der Vater willigte gerne, das hübsche Mädchen gewiß noch freudiger ein und wenige Tage später wurde die offizielle Verlobung zwischen Maria Anna von Fumetti und Franz Anton von Weber gelehrt. Noch einmal mußte der

1881, 12.



Sechs Nummern *) nebst mehreren Klavierstücken und Liedern, Portraits hervorragender Dendichter und deren Biographien.

Redaction u. Verlag von P. J. Tonger in Köln a/Rh.
Auflage 49,000.
 Zuferate die vierteljährliche Monar.-. 3. 50 Pf.
 Belagen 200 Mt.

Bestellungen jederzeit bei allen Postämtern in Deutsch-
 land, Oester.-Ungarn und Lungenburg, sowie in sämtl.
 Buch- u. Musikalienhandlungen pro Quartal 80 Pf.

Alle Jahrgänge erscheinen in neuen Auflagen und sind in elegant broschierten Bänden zu 80 Pfg. das Quartal, sowie Einbanddecken zu allen Jahr-
 gängen à Mt. 1.—, Prachtdecken à Mt. 1.50 durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.

Friedrich der Grosse

als Musiker und Freund und Förderer der musikalischen Kunst.

(Fortsetzung.)

Das trefflich geschnittene Orchester erfreute den hohen Musikfreund in vorzüglichem Grade; besonderes Vergnügen bereite ihm die Einrichtung Haßes, das Stimmen der Instrumente in einem besonderen Räume vornehmen zu lassen. Kein widerlicher Ton beliebig vor Beginn der Aufführung das Ohr; die Musiker saßen stumm und ferngrube auf ihren Plätzen, und mit dem ersten Zeichen des Dirigenten (wie der erste Akkord in vollem Reiben). Friedrich zeigte sich von Haßes's Kompositionen eben so eingenommen wie von seinem Klavierspiel. Nachdem H. einmals fast eine Stunde in ausgezeichnete Weise auf dem Flügel phantasiert, erhob sich der König, schritt lebhaft auf den Bescheidenden zu, zog seinen Villanting vom Flügel und sagte: „Er ist ein dreifach geeigneter Mann, Komponist, Spieler und Besitzer einer Kaupina; was könnte ein armer König, wie ich, noch zu bieten haben! Trag er diesen Ring; aber zu meinem Andenken!“ Bei seinem Scheiden ließ der König 1000 Thaler unter die Mitglieder der Kapelle verteilen und die Soloplayer wurden noch besonders bedacht.

Die Blütezeit der Berliner Oper reichte bis zum Jahre 1791. Das Berliner Orchester galt damals als das glänzendste in Europa. Doch die heranziehenden Wetterwolken eines schweren bedrückenden Krieges sollten den hellen Glanz jener Tage bald völlig umhüllen. Der Tempel der Künste wurde am 27. März, vor Ausbruch des siebenjährigen Krieges, mit Graun's Oper „Werke“ geschlossen. Es war dies überhaupt die letzte Oper Graun's *), denn er wurde bald darauf so leidend, daß er nichts mehr komponierte, bis er 1759 starb. Als der König in Dresden seinen Tod erfuhr, soll er geweint und angestrichelt haben: „Einen solchen Mann bekomme ich nie wieder!“ Während des siebenjährigen Krieges löste sich die ganze Oper auf.

Selbst die Kammermusik, deren Gehälter in Befolgungsscheinen ausgegahlt wurden, welche nur mit ge-

heißtem Verluste Verwendung finden konnten, zerstreuten sich größtenteils; viele gingen nach England, andere nach Anhalt. Aber auch in dieser Zeit der Not und Bedrückung verließ den König die Liebe zu seiner Flöte nicht. Sie war ihm auf seinen vielen Kriegszügen überall eine treue Begleiterin, und die Lippen, welche oft lange nur Kennenwörter und Schlachtrufe gesprochen, entlockten im einsamen Winterquartier der geliebten Flöte wieder die zartesten Melodien.

Während ist die Szene, welche nach Beendigung des siebenjährigen Krieges in der Schlosskapelle zu Charlottenburg bei Gelegenheit der Aufführung von Graun's „Te Deum“ sich zutrug. Am 30. März 1763 abends erschien der König allein, ohne Hofstaat und Gefolge in der Kapelle. Auf seinen Wink erhob Benda seinen Taktstock und es brach der Strom von Harmonien in gewaltigen Inbaltungen mächtig und voll durch die Hallen.

Mit den Klängen der Instrumente verbanden sich plötzlich und überraschend die lauten jubelnden Menschenstimmen, und im Unisono sang der Chor sein Te Deum weiterschallend dahin. Der König erblaute; allmählich sank das emporgerichtete Haupt; auch die großen glänzenden Augen neigten sich niederwärts; und endlich, nicht mehr imstande, seine Thränen zurückzuhalten, legte er seine Hand über sein Angesicht. Auch die Augen der Sänger füllten sich mit Thränen, und nur in leise gebrochenen, in Mühsam schlingenden Tönen war es ihnen möglich, weiter zu singen. Friedrich war tiefer in sich selbst versunken. — Erst der jubelnde Schluß weckte ihn aus seinem ersten Sinnen.

Am Schluß erhob er sich langsam von seinem Sessel und verließ leise und stumm, wie er gekommen, die Kirche. Obwohl Friedrich während der weitverbreiteten Kriegsjahre seine Liebe zur Kunst bewahrt hatte und seine regemäßigen Aufführungen nach denselben wieder aufnahm, so war doch diese schwere Zeit auch in musikalischer Beziehung nicht ohne Einfluß auf ihn geblieben. Er war sichtbar gealtert; sieben Jahre des Krieges, getrieben, der Sorge, des Kummer und harter Arbeit hatten ihm einen Anstrich von Melancholie und trüben Ernste gegeben, welcher gegen sein früheres Wesen merkwürdig abwich. Er wollte sich nicht mehr zu so bedeutenden Anstrengungen verheben. Frühere Anstrengungen hatten jedoch auch das Wohltrauen des Königs erregt; war doch allein die Beziehung des Opernbanjes durch Kränze in den ersten Jahren für jeden Vorstellungabend mit 2771 Thlr. in Anschlag gebracht worden.

Das Benehmen, welches der König in gewissen Sinne gegen deutsche Sänger begie, wurde durch das Auftreten der berühmten deutschen Sängerin Elisabeth Getrud Schmeling, bekannter unter dem Namen ihres Gemahls, Maria, wesentlich erschüttert. Es kostete große Mühe, den König zu bewegen, diese Sängerin nur zu hören; und als man ihm ihre Veranlassung in Vorschlag brachte, äußerte er: „Das sollte mir fehlen; lieber will ich mir von einem Pferde eine Arie vorwiebern lassen als eine Deutsche in meiner Oper zur Primadonna haben.“

Indessen gelang es doch, Fr. soweit einzustimmen, daß er sich eine Probe ihrer Leistungen gefallen ließ, in Folge deren sie sofort mit 3000 Thlr. Gehalt engagiert wurde. Die mit ihrem ersten Auftreten vor dem Könige verbundene Szene hat die Künstlerin noch in ihrem hohen Alter mit besonderer Vorliebe und Gemüthsruhe erzählt. „In einem Saal gefillert, stand sie lauge, der Anblick des Königs harrend und sich räuspert, ob sie auch noch bei Stimme sei. Vertrauensvoll sah sie endlich die Kabinetsbibliothek des Königs sich öffnen. Friedrich trat ein, sah die sich tief Verneigende Frau und mit jenen wunderbar leuchtenden Augen an, die so große Wirkung auszuüben gewohnt waren. Ohne ein Wort zu sagen, ging er zum Flügel und schenkte wohl eine Viertelstunde lang gar keine Notiz von ihr zu nehmen. Dies weckte den Stolz des damals einundzwanzigjährigen Mädchens; sie dachte an das Herbeigewiesene und schaute den Augenblick herbei, wo sie überzeugt war, die ungünstige Meinung des gefürchteten Königl. Kunstrichters zu ihren Gunsten zu ändern. Als das Spiel an dem Flügel gar kein Ende nehmen wollte, fing sie an, mit großer Unbefangenheit die Gemähte an den Wänden zu betrachten und unterhand sich sogar, dem Könige den Rücken zuzukehren. Hatte der König das bemerkt oder war die Flügelphantasie zu Ende, plötzlich kniete er der Harmonien; sie trat eilfertigstvoll an das Instrument und hörte erschreckt die kurze, nichts weniger als freundliche Frage: „Sie will mir also was vorsingen?“ — „Wenn Ev. Majestät die Gnade haben, es zu erlauben“, stotterte sie und setzte sich auf knielenden Stuhl, den der König, aufstehend ihr anwies. Jetzt schloß sie sich in ihrem Element und sang eine längst eingeübte italienische Arie. Schon bei den ersten Tönen wurde der König aufmerksam, äußerte sich ihr und sprach unvordringlich seinen Befehl aus, als sie beendet hatte. Sie wollte aufstehen aber die Prüfung war noch nicht zu Ende. „Kann Sie vom Blatt singen?“ „Ja Ev. Majestät.“ „Na, höre

*) Graun's Meilenstein in die Kaiserliche Kasse: „Der Tod sein“ vom Kammer; aufgeführt hat H. in der Zeit von 1741–1750 für Berlin 12 italienische Opern, zahlreiche Kantaten, Opern, die der 26. 26. 26.

Zuversicht.

Ferdinand Hiller, Op. 159. No 3.

Allegretto.

GESANG.

PIANO.

Ich ha - be mir Ei - nes er - wäh - let, ein
 Schätzchen, und das mir ge - fällt, ist hübsch und so fein, von Tu - gend so rein, fein tap - fer und
 ehr - lich, und ehr - lich sich hält. — Die Leu - te thun oft - mals
 sa - gen, du hät - test 'nen An - dern lieb, doch glaub' ich es nicht, bis dass es ge - schieht, mein
 Her - ze bleibt im - mer, im - mer ver - gnügt.

Glaub' nicht den fal-schen Zun-gen, die mir und dir nichts gun-nen, bleib ehr-lich und fromm, bis

dass ich wie-der-komm'; drei Jah-re, die ge-hen, die ge-hen bald her-

um. Und wenn ich dann wie-der-um

kom-me, mein Herz ist von Freu-den so voll, dei-ne Äu-ge-lein klar, dein

schwarz-brau-nes Haar ver-gnü-ge-n mich tau-send-, tau-send-mal, tau-send-mal.

Sie einmal, das ist schwer!" „Mein Vater hat mich darin unterrichtet!" „So! Getaut Sie sich alles in jungen, was ich Ihr vorlege?" „Zu singen und auf dem Claviermal zu begleiten, Ew. Majestät!" Kopfgeschüttel holte der König die Partitur einer Oper von Hoffe, legte sie selber auf das Violon und stellte sich hinter die Sängerin, um zu sehen, wie sie diese Aufgabe lösen werde. Elisabeth sah erst Blatt für Blatt durch, um den Text kennen zu lernen. Der König wurde ungeduldig und sagte: „Sicht Sie wohl, Sie muß sich die Noten doch erst vorher ansehen!" Nicht der Noten wegen, Ew. Majestät, sondern der Worte wegen, damit ich doch weiß, mit welchem Ausdruck ich sie zu singen habe." „So! — also deswegen? — Na, nun fange Sie aber an!"

Elisabeth sang an. Gleich das Rezitativ sang sie mit außerordentlichem Bravoure, als hätten sie ihre Kräfte auf das Doppelte gesteigert. Dabei gab sie besonders den Worten ihr volles Gewicht und erreichte gerade dadurch eine Wirkung, die der König bis dahin am italienischen Gesänge nie gekannt. Fremdschloß die König sie auf die Schulter und sagte einmal über das andere mal: bravo! Nun ging es zum Raglio. Die junge Künstlerin hatte Mut gefaßt, schloß sich ihres Sieges gewiß und wußte, daß gerade im geragelten Ton des Raglio ihre eigentliche Kraft zu begreifen, lag. Aber der Mutwille ging mit dem Triumph Hand in Hand; sie gebachte der schlechten Meinung, welche Friedrich vom deutschen Gesänge ausgesprochen und sang die erste Hälfte des Raglio so schlecht, fastlos und mit erzwingender Härte, daß der König unwillig mit den Händen auf den Stuhl klopfte und sich umdrehte. Das hatte sie eben gewollt. „Verzeihen Ew. Majestät, es ist mir etwas in die Kehle gekommen, darum habe ich so schlecht gesungen, das man es fast für das Wackern eines Pferdes halten mußte. Gaben Ew. Majestät die Gnade, ein Da capo zu erlauben?" Und ohne die Erlaubnis weiter auszuarten, sang sie mit dem ganzen Schwung ihrer Zaubersstimme noch einmal, ging dann zum Allegro über, stand mit der letzten Note an und machte schädel eine tiefe Verbeugung vor dem Könige. Erstent sagte dieser: „Höre Sie mal, Sie kann singen; will Sie in Berlin bleiben, so kann Sie bei meiner Oper angestellt werden. Wenn Sie rausgeht, so sage Sie doch dem Kammerlakaien, er soll mir gleich den Ritorini herschicken, will mit ihm wegen Ihr reden. Adieu!"

Aus dem Verhalten seines Operpersonals erwuchs dem Könige zuweilen auch manche Unannehmlichkeiten, doch hielt er auch hier eine strenge Disziplin und gute Mannesstunde aufrecht. Die Festung Spandau war geeignet, den in dieser Beziehung gestellten Anforderungen außerordentlich nachzugeben; ihr Name gelangte damals auch unter dem munteren Witzchen der Berliner Künstlerchaft zu einer gewissen Berühmtheit. Den 28. Januar 1786 spielte die Opera buffa in Potsdam zum letztenmal vor dem Könige.

Nach diesen auf das Gebiet der Opernmusik sich beziehenden Angaben erscheint es notwendig, Einblick zu nehmen von jenen Momenten, in denen Friedrich d. Gr. als ausübender Musiker, entweder allein, und zwar im Verkehr mit seiner Kiste, oder im trauten Kreise seiner Anverwandten, bei seinen Abendkonzerten auftritt. Erst hierbei giebt sich die wahre und hingebende Liebe des Königs zur Musik, sein großes Verhältniß dazu, das tiefempfindliche Gemüth, welches er ihr entgegenbringt, in klarem Lichte zu erkennen. Zugleich ist hier Gelegenheit, die Beziehungen des Königs zu einzelnen, berühmten Musikern zu verfolgen.

(Schluß folgt.)

Ein musikalischer Papagei.

Humoreste.

Reinhold Werner, der bekannte Kontre-Admiral in der kaiserlich deutschen Marine, erzählt in seinen jüngst bei A. Hofmann u. Comp. in Berlin erschienenen Erinnerungen und Bildern aus dem Seeboden folgende wohlgeratene Anekdote eines Schiffsführers: „Vor vier Jahren war ich mit der „Wespe", einer amerikanischen Kriegesbrigg, in Rio de Janeiro. Wir lagen mehrere Monate dort, machten allerlei Bekanntschaften, und unter anderem lernte ich auch eines Tages einen deutschen Herrn kennen, der etwa 5 Meilen von Rio sich angesiedelt hatte. Wir fanden Gefallen an einander und wurden bald recht befreundet. Er lud mich dringend zu einem Besuche auf seiner Besitzung ein, und ich ritt mit ihm hinaus. Unser Weg führte durch ein prächtiges Stück Urwald, ehe wir an sein Haus gelangten, das am Fuße eines ziemlich steilen Berges gelegen und von üppigen Kaffee- und Zucker-Plantagen umgeben war. In dem Walde fielen mir große Scharen schöner Papageien auf. Sie zeichneten sich nicht nur durch ihr wundervolles Gefieder, sondern namentlich durch den melodischen Klang ihrer Stimme aus, während man doch sonst von diesen Vögeln nur widerliches Getöse ver-

nimmt. „Sie werden ein schönes Exemplar in meinem Hause jehen", erklärte mein Freund. „Ich habe es vor einem Jahre aus dem Neste geholt und aufgezogen. Merkwürdig ist seine musikalische Begabung und seine langvolle Stimme. Er versteht alle in meinem Hause gehörten Vögel nachzungen und bei einigen gelingt es ihm vortrefflich. Namentlich scheint ihm „Wer hat dich, du schöner Wald" zu gefallen, das von meinen Kindern öfter als Quartett gesungen wird. Er reproduziert es ohne den leisesten Fehler und vollkommen rein." Als wir vor dem Hause meines Freundes ankamen, hatte ich Gelegenheit, sofort die Bekanntschaft dieses merkwürdigen Vogels zu machen. Ich blieb einige Tage auf der Hacienda und fand die gerühmten Vorträge beständig. War zu gerne hätte ich den Papagei gehabt, aber er war offenbar meinem Freunde ans Herz gewachsen, daß ich gar nicht wagte, ihn darum anzufragen.

Zwei Jahre darauf kam ich wieder mit dem „Bugbear" nach Rio und beschloß, sobald als thunlich die Bekanntschaft meines Freundes aufzusuchen. Ich mietete ein Kavalier und trat, von einem Führer begleitet, den Weg an. Eben vor Dunkelwerden gelangten wir auch glücklich an den Ort unserer Bestimmung, aber wir beschritten meinen Schreden, als wir aus dem Walde traten und uns statt des erwartenden Hauses, das mich vor zwei Jahren so gastlich aufgenommen, nur ein Trümmerruinen entgegenfand. Ich Verzweiflung hatte den größten Theil der Gebäude abgebrochen; das Uebrige war niedergebrannt, alles abge und verlassen. Mit tiefer Trauer schied ich mich zum Rückweg an. Es war jedoch so dunkel geworden, daß wir den Pfad durch den Urwald nicht zu erkennen vermochten, und so blieb uns nichts übrig, als die Nacht unter freiem Himmel zuzubringen. Wir schielten unsere Kavaliers, schütteten dann die Hängematten, die wir für alle Fälle mitgenommen, zwischen den Bäumen auf und ruhnten unter dem dichten Laubdach des Urwaldes ganz beschützt.

Am andern Morgen erwachte mich ein aus der Ferne erklingender Gesang. Im Halbschlaf konnte ich mich zuerst nicht recht orientieren; als ich ganz wach wurde, erkannte ich jedoch das Lied: „Wer hat dich, du schöner Wald." Es ward vierstimmig gesungen, klang aber so voll, daß jede Stimme wenigstens zehnmal bester sein mußte. Vergebens sah ich mich nach den Sängern um; Niemand war zu entdecken. Da es einmal verstimmt der Gesang. In den Kreisen der mächtigen Bäume rauschte es mit tausendfachen Flügelgeschlag. Eine zahllose Schar Papageien erob sich aus dem dunklen Laube, um sich ganz in unserer Nähe niederzulassen. Ein besonders schönes Exemplar legte sich seine zehn Fuß von mir entfernt. Ich freute mich über das prächtige Tier — da stieß es den Schnabel und intonierte. Mit wunderbarer Präzision fielen die übrigen Papageien vierstimmig ein und der zweite Vers des Liedes erklang mit einer Schönheit und Fülle des Tones, wie ich es nie gehört. Ich war aufs neue erregt; mein Führer glaubte an Zauberei und betete ein Ave Maria. Auch die Kavaliers waren wie wir. Eine Weile fanden sie mit gespannter Ohren und gebähten Nerven, dann ließ das eine einen Laut aus, der wie schmetternder Trompeten durch den Wald klang. Die Papageien wurden dadurch so erregt, daß sie plötzlich ihren Gesang unterbrachen und sich in dichten Scharen erhoben, um davonzufliegen.

Wur ein Tier blieb zurück; es war dasjenige, welches intoniert hatte; aber sein Weibchen war kein weiblliches. In offener Angst flatterte es auf dem Zweige, wo es saß, hin und her. Ich sprang hinzu, und nun löste sich das Rätsel des gehörten Quartetts. Es war der Papagei meines verunglückten Freundes. Er hatte noch die Kette am Fuß und sich mit dieser in dem Ur verschlungen, so daß er nicht fort und ich ihn greifen konnte. Wahrscheinlich war er bei dem Verzweiflung entkommen und hatte nach dem Verlust seines Herrn die alte Waldheimat aufgesucht. Dort muß er dann, in seiner außerordentlichen Vorliebe für Musik, seinen Kameraden jenes Lied vierstimmig eingebracht haben. . . Sie werden mir zugeben, meine Herren, daß dies für einen Vogel alles mögliche ist, und wenn ich nicht alles erlebt hätte, würde ich es selbst kaum glauben."

Völlig hat Shakespeare die Musik aufgefaßt?

Von Franz Horn.

(Schluß aus Nr. 12.)

In dem Lustspiel „Was ihr wollt" erscheint die Musik in den mannigfaltigsten Beziehungen, für den poetisch trunkenen Verrückten ist sie ein tiefer süßer Strom, in dem er mit allen seinen phantastischen Freuden und Leiden, Sehnsühten und phantastischen Freuden und Leiden, Gefühlen und Phantasien fortwimmelt, — für die beiden Zücker eine herbe Ergötzlichkeit, bei welcher der Wein und der Spaß noch besser schmeckt, — für den Karren

ein mutwilliges Spiel, das für eine weniger robuste Natur leicht etwas Gefährliches haben könnte. Es ist derselbe, der, mit den betrunkenen Tobias und Christoph den Kanon singend, die Nachbarschaft zur Verzweiflung bringt, während er bald darauf in der süßen Schwermuth melodisch kessenden Herzog durch den Gesang des störrischen Liebes:

„Komm herbei, komm herbei, komm herbei Tod", zc. bis in das tiefste Innere zu treffen vermag. Es ist klar, daß er, der weder von Liebes-Geheimniss noch Liebes-Krankheit etwas weiß, mit dem süßen Herzog Ironie treibt; aber wohlthätig nicht mit jenem Liebes und dessen innerlich bedingter musikalischer Komposition.

In dem unvergleichlichen Lustspiel: „Wie es Euch gefällt" hört die Musik gewissermaßen nie auf zu tönen, außer am Hofe, des armen nächtlichen Wapstors. Dafür ist sie aber in der grünen Nacht des Waldes und auf den lustigen Höhen des heiteren Oberrings, wo der edle rechtsmüßige Herzog sich überall die anmutigsten Throne errichtet hat, völlig einheimisch geworden, und man kann in dieser zauberlichen Komödie keinen Schritt gehen, ohne durch die mannigfaltigsten innere und äußere Musik getroffen zu werden. Bald sind es jarte Liebesklänge, bald reizende romantische Parodien der Romantik selber, bald köstlicher Hörner und muntere Jägerlieder, je daß wir fast sagen möchten, es zeige sich das ganze wie der beste Tempel der Liebe und Musik. Alles ist in diesen Schattengängen erquicklich süß, und die Sonne beleuchtet die Wälder so anregend warm, der Ernst ist so tiefstimmig und doch so süßlich, der Schmerz so mutwillig und doch so unbesonnen, daß wir wohl süßeln müssen, hier je der innigste Verein der Musik und Poesie glücklich vollendet.

Fast alles dieses gilt vom Sturm und vom Sommerwachtzorn. Hier ist alles so zauberlich süßlich, so harmonisch bewegt, daß wir jene unaussprechliche Freude empfinden, die wir aber am besten will zu nennen dürfen, wie wir sie eben bezeichnet haben, weil sie am liebsten nur in süßen Tönen sich kund geben mag, wenigstens nicht so gern in einer Rede, die man selbstsamweise die „ungebaute" nennt.

Im Richard II. wird die Musik nicht bloß als Befähigungsmittel für die Leiden des gelangenen Königs angewandt, sondern auch als dessen wirksamste Lehrerin. Was er so lange verstannt hat, „das Maß", wird ihm gerade jetzt, wo eine gute musikalische Komposition, ich leicht gespielt, sein Ohr berührt, vielleicht zum erstenmale ganz deutlich. Dem weisen Rath der besseren Freunde, wie dem furchtbaren Ernst des sterbenden Gaunt hat er widerstanden. Aber der einsichtigen Verdrängung, die sich ihm anbrängt bei der missglückten Politik, widersteht er nicht, und in dem verletzten Verhältniß in dem Maß der Töne findet er sein eigenes Leben abgebaut.

Ich übergehe mehrere andere Dramen des unerschöpflichen Dichters, um noch ein wenig bei dem allberühmten Kaufmann von Venedig zu verweilen. Bei Shakespeare ist die Bildung und der Ton der Sprache bei jedem einzelnen Individuum stets charakteristisch, und wie wird ein jeder oder erkennbarer Charakter bei ihm in nachlässiger, zerrissener oder musikalischer Sprache sich vernehmen lassen, es müßte denn in solchen Momenten sein, wo der Dichter zeigen will, daß auch die innere Musik jene Person verlassen habe. Dies zeigt sich ganz besonders im Kaufmann von Venedig, wo die verschiedenartigen Sprachen sich zuletzt in die schönste Harmonie auflösen. Antonio's Sprache ist melodisch, sanft und einfach wie sein Leben. Graziano's Mutwille zeigt sich selbst in der edigen Form, während Bassanio's tühner Lebensstolz sich in frischplatternder mutiger Sprachkraft darlegt: Schloß liebt die Dissonanzen in jeder Bedeutung, er daßst noch rauben, wüßig klingenden, scharfsantigen Worten, und das „Wegad der ausgerathenen Weisen", das er seiner Tochter als Zeichen anlegt, wenn es Zeit ist die Thüren und Fenster zuzuschließen, scheint seine eigene Liebeshimmung gewesen zu sein. (Wahrlich, der antichenswürdig Mann würde jetzt in einigen neuen großen Opern ein ungemeines Vergnügen genießen, denn wir können noch mit ganz anderen musikalischen Zapfenstreichen aufwarten, als er in Venedig mag zu hören bekommen haben!) — Bei Bassanio's bekenntlich, alles entscheidender Wahl unter den Kässen tritt abermals die Musik ein, denn der edle Dichter wie sein herrliches Geschöpf, Portia, will, daß Musik diese Entscheidung, sei es zu ewigen Schmerz oder zu steter liebender Freude, magisch herbeiführe oder umgehe. Der ganze letzte Akt des Stückes ist wie aus Musik und Blumenstaub, Mouschid und heiterem Schmerz geboren. Was Lorenzo über die Musik spricht, ist gewissermaßen über die ganze gebildete Welt hinweggegangen, — und sein Thea man that hath no music in himself u. i. o. kann doch in der That nur die beunruhigen, die einer solchen Beunruhigung — bedürfen, aber, ausgeragt zur Einsicht in ihre bisherige Vernunft auf Abhilfe denken möchten, wo dann die hellere Beunruhigung nicht zu erlassen sein möchte. Von einer Härte gegen jene unglücklichen, in werlich Mühsalton fahrenden, was gar nicht die Rede sei; auch ist ja bekannt, daß Platon ähnlich urtheilt.



Sechs Nummern *) nebst mehreren Klavierfüllen und Liedern, Portraits hervorragender Tonkünstler und deren Biographien.

Redaktion u. Verlag von P. J. Tonger in Köln a/Rh.

Auflage 49,000.

Inserate die vierspaltige Nonpar.-Zeile 50 Pf. Zeitagen 200 Pf.

Bestellungen jederzeit bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterreich-Ungarn und Luxemburg, sowie in sämtl. Buch- u. Musikalienhandlungen pro Quartal 80 Pf.

Alle Jahrgänge erscheinen in neuen Auflagen und sind in elegant broschürten Bänden zu 80 Pf. das Quartal, sowie Einbänden zu allen Jahrgängen à Mk. 1.—, Prachtbänden à Mk. 1.50 durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.

Conradin Kreutzer.

Am 22. November begehen wir den hundertjährigen Geburtstag Conradin Kreutzer's und nichts konnte dem Andenken des echt deutschen Meisters, dem Lieblinge der Männergesangsvereine, angemessener sein, als die Mittheilung seiner bewegten Laufbahn. Conrad Kreutzer — diesen preissächlichen Namen hat er später in den romantischen Conradin geändert — wurde, wie bereits gesagt, am 22. November 1780 in der nahe bei Weßkirch in Baden gelegenen, seinem Vater Joh. Baptist Kreutzer gehörigen Dahnwühle geboren. Wie bei allen außergewöhnlichen Talenten zeigte sich frühzeitig des Knaben bedeutende musikalische Begabung und so erhielt er schon von seinem 7. Jahre an Musikunterricht von dem Stadtschullehrer und Organisten Joh. Bapt. Kieger. Nachdem er von seinem Lehrer nichts mehr profitieren konnte, begab er sich 1792 — hauptsächlich literarischer Studien wegen — in das Reichsstift Zwiefalten in Württemberg, wofelbst er vor dem Vater Ernst Weibrauch, welcher selbst ein tüchtiger Kontrapunktist war, Unterweisung in der Kompositionslehre erhielt. Der Vater Kreutzer's gab seine Einwilligung zu diesem Zwiefalter Aufenthalte um so lieber, als er hoffte, daß der Umgang mit einer vollständig priesterlichen Umgebung nicht ohne Einfluß auf den Knaben bleiben werde. Nach dem Geiste der damaligen Zeit, welche musikalische Talente als eine besondere himmlische Gabe zu betrachten gewohnt war, sollte sich nämlich Kreutzer junior der Theologie zuwenden und Geistlicher, ja, Priester werden, wozu er jedoch mehr besondere Lust noch Neigung zeigte. Diese Anti-



pathe wurde auch durch seinen spä teren Aufenthalt im Kloster Schönenried bei Biberach nicht gehoben. Nach dem Tode seines Vaters — 1797 — nahm ihn sein Onkel und Vermund nach Freiburg i. B. zu sich, der ihn wieder für die medizinische Laufbahn bestimmte; allein auch dieses Studium konnte ihn nicht fesseln und endlich gab sein Onkel den dringenden Bitten, ihn Musik studieren zu lassen, nach. Wir finden unseren Kreutzer nun im 1800 in Wien unter der strengen Schulaufsicht Albrechtsberger's wieder. Der Schule Albrechtsberger's wieder um entwachen, machte er mit seinem Freunde Lepzig, dessen sogen. Pantheologen er öffentlich verführte, sich selbst aber auch als Klavierpieler mit großem Beifall hören ließ, eine größere Kunstreise. Auf derselben als einer der gediegensten Pianisten bekannt geworden und durch mehrere seiner Kompositionen erregte er die Aufmerksamkeit der Kunstwelt. Es mag nun hier eine, den musikalischen Laien nicht allgemein bekannte Thatsache Erwähnung finden, daß nämlich Kreutzer ein ungewöhnlich fruchtbarer Komponist, besonders im Gebiete der Oper, war, von welsch letzteren jedoch nur sein Meisterwerk: „Das Nachtlager in Granada“ bis auf unsere Zeit erhalten blieb; seine vielen anderen Opern sind ziemlich vergessen. Von seinen damals komponierten Opern: „Alef in Venedig“, „Conradin von Schwaben“, „Der und Bötely“ — gelang sich besonders „Conradin von Schwaben“ einen glänzenden Bühnenerfolg und die Aufführung in Stuttgart — 1812 — verschaffte ihm die königliche Kavalierskreuzer des bayerischen Ordens. In dieser Stellung schrieb er die Opern: „Die Infanterie“, „Die Alpenhütte“, „Zwei Worte, oder die Nacht im Walde“, „Almon und Balde“, „Frederic“ u. „Der Taucher“.

Albumblatt.

Original-Composition für Pianoforte.

Conr. Kreutzer.

Tempo di Menuetto.

Piano.

The musical score is written for piano and consists of 21 measures. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Tempo di Menuetto.' The score is divided into two systems of five measures each, with a final system of one measure. The notation includes various dynamics such as *fp* (fortissimo piano), *dolce* (sweet), *cresc.* (crescendo), *f* (forte), *p* (piano), *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), and *decresc.* (decrescendo). There are also markings for *Fine.* and *Trio.* The score includes many slurs, ties, and repeat signs. The bottom of the page features a series of asterisks and the word 'Red.' repeated several times.

This page contains six systems of musical notation for a piano piece. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols, dynamics, and performance markings.

System 1: Treble staff begins with a forte (*f*) dynamic. Bass staff includes markings for *fz*, *fz*, *fz*, *p*, and *dolce*. There are also markings for *Red.* and asterisks (*).

System 2: Treble staff includes markings for *fz* and *mf*. Bass staff includes markings for *Red.*, asterisks (*), and *fz*.

System 3: Treble staff includes markings for *fz*, *p*, *mf*, and *cresc.*. Bass staff includes markings for *Red.* and asterisks (*).

System 4: Treble staff includes markings for *fz* and *decresc.*. Bass staff includes markings for *Red.* and asterisks (*).

System 5: Treble staff includes markings for *fz* and *pp*. Bass staff includes markings for *Red.* and asterisks (*).

System 6: Treble staff includes markings for *fz* and *pp*. Bass staff includes markings for *Red.* and asterisks (*).

The piece concludes with the instruction *D. C. al Fine.*



Sechs Nummern *) nebst mehreren Klavierstücken und Liedern, Portraits hervorragender Tonkünstler und deren Biographien.

Redaction u. Verlag von P. J. Tonger in Köln a. Rh.
 Auflage 49,000.
 Inserate die viergespaltene Kompar.-Zeile 50 Pf.
 Beilagen 200 M.

Bestellungen jederzeit bei allen Postämtern in Deutschland, Oester.-Ungarn und Luxemburg, sowie in sämtl. Buch- u. Musikalienhandlungen pro Quartal 80 Pfg.

Alle Jahrgänge erscheinen in neuen Anlagen und sind in elegant broschierten Bänden zu 80 Pfg. das Quartal, sowie Einbanddecken zu allen Jahrgängen à M. 1.—, Prachdecken à M. 1.50 durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.

Dr. Ferdinand von Hiller.

Dr. Ferdinand von Hiller, einer der hervorragendsten Tonkünstler der Gegenwart, wurde am 24. October 1811 in Frankfurt a. M. geboren. Wie gewöhnlich bei außerordentlichen Talenten, zeigten sich auch bei ihm die musikalischen Anlagen frühzeitig. Seinen ersten Unterricht erhielt er von einem Violinisten Hofmann, sodann Pianoforte-Unterricht bei dem damals in Frankfurt a. M. lebenden Aloys Schmitt. Noch nicht elf Jahre alt war er bei seinen reichhaltigen Landeleuten bereits als „der kleine Klavierspieler mit den langen Haaren“ bekannt. Hiller schreibt selbst in seinem geistreichen Werke: Felix Mendelssohn: „Die langen Haare waren jedenfalls das Besondere, denn sie waren sehr lang. Doch hatte ich auch schon einmal, zur großen Verwunderung meiner Schulkameraden, öffentlich gespielt. Aloys Schmitt gab mir Klavierunterricht — sehr unregelmäßig, denn er reiste viel —, aber er hatte mich lieb und ich hing mit wahrer Leidenschaft an ihm. Auch trieb ich beim altbewährten Volksmüller (G. J.) Harmonie und Kontrapunkt mit außerordentlichem Eifer.“ Obgleich ihn sein Vater für die wissenschaftliche Studienbahn bestimmt hatte, zu der er gleichfalls die glänzendste Begabung zeigte, so gab er doch endlich dem dringenden Wunsche des Knaben, sich der Kunst widmen zu dürfen, und dem Wate musikalischer Autokratie nach, und schon in seinem ersten Jahre spielte er, wie er oben selbst erzählt, öffentlich ein Konzert von Mozart, mit 12 Jahren komponierte er bereits Polonaisen und Rondeaux für Klavier und Violinen auf „Schöne Winka ich muß schaden“. In diese Zeit fiel nun seine erste Begegnung mit Mendelssohn. Originell ist die Art und Weise, wie H. selbst über diesen Vorfall berichtet: „An einem Fenster nahm ich Besto-



Dr. Ferdinand von Hiller.

*) Felix Mendelssohn-Ballette von F. Hiller. M. du Mont-Schaubergsche Buchh. Köln.)

um die Stunde, zu welcher Schmitt sich mit dem jungen Felix angekündigt hatte. Ich hatte geraume Zeit in großer Ungeduld, bis sich die kleine Pforte öffnete und mein Meister hereintrat. Hinter ihm her ein Knabe, nicht viel größer als ich; der machte gewaltige Sprünge, bis es ihm gelang, um den Händen die Schultern Schmitt's zu erreichen, auf dessen Rücken er sich nun hing und so einige Schritte sich forttragen ließ, dann glitt er behend wieder herunter. Der ist lustig, dachte ich, und lief schnell in's Zimmer zu den Eltern, die Ankunft des mit soviel Spannung erwarteten Besuches ankündigten u. c.“ Im Laufe der Zeit hatte H. durch sein Klavierspiel, sowie durch seine kompositionellen Versuche auch die lebhafteste Teilnahme von Beethoven und Schöber von Barneise erregt, welche ihn immer mehr zu eigenem Schaffen auf musikalischem Gebiete ermunterten. 1829 kam er zu Hummel nach Weimar. Obwohl er hier nur technischen Klavierübungen obliegen sollte, verließ er sich mehr und mehr in Komposition und Literatur, als Hummel die Ohnmacht, seinen Schüler speziell an technische Studien zu fesseln, ein- sah, und er zugleich des Knaben hervor- ragendes Talent für Komposition besonders an zwei Exerzitien erkannte, ließ er ihn seine eigenen Wege gehen und beschränkte ihn nicht auf bestimmte tägliche Übungsstunden. Im Frühjahr 1827 begleitete H. seinen Lehrer Hummel auf einer Konzerttour nach Wien, wo er Beethoven — jedoch schon auf dem Totenbette — sah. Er war da zugleich Zeuge der Aufhebung Beethoven's mit Hummel — eine Meinungs- verschiedenheit hatte ihren früheren freundschaftlichen Verkehr etwas unterbrechen. Daß diese Begegnung einen mächtigen Eindruck bei H. hinterließ, ist begreiflich. Während seiner dortigen Anwesenheit veröffentlichte er auch sein bereits in Weimar komponiertes op. 1 — ein Klavierquartett. (Bei Gassinger).

Nachdem er in sein elterliches Haus in Frankfurt a. M. zurückgekehrt war (we-

rückender Seite seine Liebe zum Hohenstiel, ja so lange, bis seine Kräfte ihm versagen.

Eben während des bayrischen Erbfolgekrieges war ihm das Leben jener, er verlor die verdorrte Zähne, und es stellte sich eine Gedächtnisverlust in den Händen ein. Sobald er im Winterquartier war, wollte er wieder zu blauen verfallen, fand aber, daß es nicht ging, und als er das Festjahr darauf nach Potsdam kam, ließ er alle seine Hosen und Mäntel einpacken und sagte mit wehmüthig zerbrochenem Tone zu Franz Beude: „Mein lieber Beude, ich habe meinen besten Freund verloren!“ Hiermit schloß ich meine kurze Betrachtung über die musikalische Thätigkeit Friedrichs d. Gr., der nach 16 jähriger Regierung am 17. August 1786 seine irdische Laufbahn beendete, dessen Ruhm aber fortan, so lange es eine Weltgeschichte giebt und so lange die Liebe zur Kunst in echten deutschen Herzen einen begeisterten Wiederhall findet.

Der wahre und echte Freund der Musik schaut darum mit gerechtem Hochgefühl auf die der Kunst gewidmeten, Herz und Gemüth vereinigenden Bestrebungen Friedrichs d. Gr. hin, denn jeder findet in ihnen den Beweis, daß mehr noch als in Kriegen und Feldzügen der dauernde Ruhm darin besteht, eine geistliche Entwicklung und Entfaltung der Kunst und Wissenschaften im Leben erstreben und sich dadurch ein bleibendes Denkmal in den Herzen aller Völker und Nationen setzen zu haben.

Aug. Schmitz.

Dilettantismus.

Eine zeitgemäße Betrachtung von Hans Heffmann.
(Z. fort.)

Und werken wir erst den Blick auf das übriige ten künstlerische Getriebe der Gegenwart, so sehen wir den Dilettantismus auf's innigste verflochten mit einem der glänzendsten Bereiche des heutigen Kunstlebens: mit dem Georgialand. Welchen Zweck hätten wohl alle die kostbaren Schätze des Geistes, die Hölzer, Räder, Beethovens, Mendelssohns, Schumanns u. in ihren großen Bestrebungen niederlegt, ohne unsere Eberweine? Sie würden strobiamen Kunstfingern höchstens als Studienmaterial dienen können, die Welt aber hätte keinen Gewinn von ihrer Existenz. Haben doch Bach's große herrliche Werke wirklich volle hundert Jahre als tote Zeichen in dem Staub der Archive geschlummert, bis Mendelssohn kam, um sie, gehüllt auf das frisch aufblühende Singewerkzeug, zu neuem Leben zu erwecken. Heute steht allein das kunstgütige Dilettantentum jene Sammlereien, thätigen und fähigen Scharen, welche die großen Denkmäler liefern in den klassischen und modernen Werken! Wie viele Triumphe seien unsere gemächlichen Eberweine alljährlich in den zahllosen großen Konzerten Deutschlands und bei den periodisch wiederkehrenden Musikfesten an den renommiertesten Orten des Reichs, im idyllischen Adelslande, auf der roten Erde Westfalens, in der Rheinpfalz, in Schleswig-Holstein, im Saalburgischen u. s. w. Und von der enormen Leistungsfähigkeit unserer Männergesangsvereine und Vokalisten hatte man bei dem stillen in idyllischen Stimmungen internationalen Gesangsvereine reichliche Gelegenheit sich wiederum zu überzeugen. Zu der That wird der rühmliche Standpunkt, welchen die Dilettanten auf dem Gebiete des Georgialandes einnehmen, bei weitem nicht von den berühmten Virtuosen erreicht, einzelne Ausnahmen — die zum Beispiel von dem Berliner Demichy, einigen anderen Kirchenchören und mehreren Heilbronnern zu machen sind — natürlich abgerechnet.

Man liebt es, den Dilettanten nachzusagen, sie seien unmaßgebend, eitel, hochmütig, aufgeschloffen, eingebildet, dabei aber sehr bequäml, unvorsichtig und einseitig. Bezüglich der ersten genannten Eigenschaften bleibt es jedoch sehr fraglich, ob sie nicht auf das moderne Virtuositentum weit berechtigter Anwendung finden, wie auf den Dilettantismus. Ein erhöhter Grad von Selbstbeherrschung pflegt den meisten bei der musikalischen Repräsentation Befähigung eigen zu sein. Ein Fehler ist eben leicht gezeigt, etwas mit den Eigenschaften seiner Technik zu prunken, in der eigenen Persönlichkeit die Sache zu erblicken und mancher Aufstrebende hält sich oftmals mehr an das, was er innerlich empfindet, als an das, was er wirklich leistet. Unparteiisch gesprochen, gebührt der gegebenen tonkünstlerischen Darbietung eines Dilettanten mindestens eben so viel Anerkennung, wie der Leistung des Fachmusikers, der ja in seinem Lebensberuf lediglich seine Pflicht erfüllt. Mancher Berufsmusiker glaubt jedoch allein eine unbedingte Annäherung auf seine Lieberhebung zu haben, denn „Quod licet Jovi, non licet bovi“.

Wo hört der Dilettantismus auf und wo fängt die Künstlerhaft an? Dies wäre eine Preisfrage, deren Lösung einige Klarheit in die Sache bringen müßte. Nach einer verbreiteten landläufigen Auffassung sind alle die „Musiker“, welche die Tonkunst professionell betreiben, und alle die „Künstler“, welche das Konservatorium absolvieren. Demnach aber wären unsere Künstler keine Künstler, denn sie verdanken ihre Ausbil-

dung keinem Konservatorium. Mit dem Heranbilden großer Künstler aber haben wir früher je auch heute noch die Konservatorien eigentlich wenig Glück. Die weitest greifende Abgrenzung der Komponisten, Sänger und Instrumentalisten ersten Ranges erhielten ihre Ausbildung durch Privatunterricht. Den Erwerb der Mittel zur Bestreitung des Lebensunterhalts durch reguläre Betreibung der Kunst als unerhebendes Merkmal für die Künstlerhaft anzunehmen, dürfte ebenfalls ungenau erscheinen. Wollen — gänzlich abgesehen von den handwerksmäßigen Musikern und Musikanten — die Leute, welche selbstständig mit der idealen-haften Faszination von Brillant-Peña's u. in ein edel erträgliches Geschick verfallen, wirklich zu den echten Künstlern zählen? Und sollen diejenigen, welche sich mit ersten gebaltvollen Kompositionen erfolgreich befassen, bloß zu den Dilettanten gerechnet werden, weil sie von dem Ertrag ihrer Arbeiten weder einen Gewinn erwarten noch beanspruchen? Zur Illustration der letzteren Frage möchte ich nur auf einen jüngeren Tonkünstler hinweisen, der einem Punkte der großen Finanzwelt in Wien angehört: ich meine Adolph von Schölkopf, den talentvollen Komponisten von Robert Hamerling's allegorischer Dichtung „Die sieben Teufeln“.

Es kann und soll keineswegs in Abrede gestellt werden, daß mit der Musik, dem Vielstimmstimmenspiel der heutigen Mode, leider gar viel Mißbrauch und Unzucht getrieben wird, auf der Straße, im Saale, im Konzertsaal, auf der Bühne, sogar in der Kirche. Vernünftige „Künstler“ und unbefangene Dilettanten, Musikanten und — Schreieranten sind hierbei aktiv. Auf allen möglichen und unmöglichen Instrumenten von Holz und von Blech, zum Streichen, blasen, rasen, treiben, schlagen und hefteln wird herumgeackert. Hierbei sind diejenigen wirklich nicht die schlimmsten, welche bloß zum Vergnügen und zum Zerstreuung etwas musizieren. Harmlos und anstandslos lazieren sie ihr Spiel keineswegs als Kunstleistung, bilden sich nicht ein, Künstler zu sein. Viele eingebildete Künstler aber würden erkennen, vielleicht erschrecken, über die reiche Fülle geistigsten Kunstlebens in zahlreichen Familien und gesellschaftlichen Kreisen. Dazu sich nun erheben, wenn Dilettanten in einem gemüthlich amüsamden Gesellschafts- oder Wohlthätigkeits-Konzert einmal als Zerstörer auftreten, oder wenn vernünftige Liedertäler, gewiß eben so viel sich zur Freude, als andere begierig zum Genuß, ihre Aehnen aufstehen, um das Begabte eines doctus far niente im Werk und auf der Haide mit die Vorzüge eines soliden Verbesserungsmittels vorzuführen im Chor zu preisen. — Es giebt freilich nutzlose Dilettanten, wie es monströseste Künstler giebt. Es giebt widerwärtige, affektirte, zu dringende Menschen, die sich mit ihren mittelmäßigen Leistungen überall herantreiben. Es giebt Sängerinnen, die immer noch singen wollen, trotzdem sie keine Stimme mehr haben. Es giebt auch autodidaktisch gebildete Dilettanten, die im Hinhin weggeben wollen, weil sie geistige Künstler bei systematischer Übung jahrelang fortzueilen. Es giebt auch Berufsmusikanten von Vereinen, welche ihren Laib dem Stimmgesang in unbegründeter Verblendung mit mangelhaften Kunstansprüchen witzeln zu glauben müssen und „hinterwärtig den Hühnern mit Dampfdruck ausstehen“. Auch solche können es geben. Sie kleiden glücklicherweise vereinzelte Erscheinungen und man bilde sich wohl, dieselben mit dem weitverbreiteten Gesamt-Kontingent der Dilettanten zu verwechseln. So wie es nach keine Periode gab, in der die Kunst ohne die Beeinträchtigung des Dilettantismus wirklich gebüht hat, so ist auch leichter dem Musikleben der Gegenwart unentbehrlich, von ihm ungetrennt, es bildet nachgerade einen integrirenden Bestandteil desselben. Und man darf Mendelssohn getrost glauben, wenn er sagt: „Das mit aufrichtigem Interesse und bescheidenem Zurücktreten gepaarte Dilettantentum ist der Tonkunst notwendig, förderlich und wehrfähig, es bringt und treibt alles weiter.“

Das Streichquartett.

Erste Violine.

Ziehend ruf' ich hinaus, was den Bufen mir freudig
erregt hat.

Der zum tiefsten Schmerz findet die Seele den Weg.

Zweite Violine.

Also wechselt die Stimmung; doch bleibet der Freund
dir verbunden.

Sieh mir die Hälfte der Lust, größer wird dir der Gewinn.

Viola.

Und auch dem Dritten erlaubt, daß er erstarrt zu Euch
sich gelle;

Maßvoll tröstendes Wort richtet im Kummer Euch auf.

Violoncelle.

Alles Lebendige ruht auf ewig begründeter Ordnung;

Davon red' ich zu Euch, neu ein verbundener Freund.

Tutti.

Freud' und Leid, wir sprechen es aus, selbstständig ein
Jeder;

Doch wer sich selber bekränzt, mehr noch den eigenen Wert.

H. Heffmann.

Das erste Lied.



Es einst aus Erens Paradies
Des Herrn Jern die Menschheit stieß,
Da fühlten in des Lebens Drang
Sich beide trostlos, arm und bang.
Wenn jenseit der lieben Sonne Pracht
So heiter strahlend nur gelacht
Nun fuhren Bitterstern und Bein
Und Regengüsse auf sie ein:
Wenn jenseit der Traube harig Blut
Gelacht und höher bet den Mut,
Wenn jenseit in bunter, farbig Pracht
Der Frühlings Fülle held gelacht,
Denn mühte schwer dem Schweiß der Erden
Die Natur abzuwenden werden;
Und braune auch die Sonne heiß,
Nur barte Arbeit gab's und Schweiß,
Nichts von des Lebens Gütern allen
Wollt in den Schweiß freimüthig fallen,
Nichts gab's, als was im Lebensdrang
Mühsal und 'narrer Schweiß erlang.
So sprach die Stimme des Gerichte:
„Empfahet nun des Lebens Reiz,
„Im Schweiß eures Augsichts
„Eht künftig euer täglich Brod!“

Wie war's doch einst so schön, so süß
In dem verloren Paradies —
Ach, könnten wir nur noch hinein,
Wir würden stets abermal sein!
Doch graunam schenkt uns wohlbreitend
Der Eberich mit dem Flammenswert,
Und wie leicht das entschwand'n im Glück
Der Menschheit jemals noch zurück! —
So brachten mit betrübtem Sinn
Sie beide ihre Tage hin:

Der Adam mürrisch, senkend schwer,
Der Eva launisch, heulend, —
Da weißten in der Frühstunde
Einsam die kleinen Vögelin,
Die ersten Stimmen bald und süß,
Fast langsam, wie einst im Paradies,
Sie brachten Beide, daß erstent
Und dachten längst vergangner Zeit,
Und mancher Seufzer leuchtend sang
Dem runden Herzen sich entrang.
Da schwang sich aus der Wägel Eber
Die Perle küdel hoch empor,
Und schmettert, o wie wunderlich,
Ihr Lied herab aus fernem Höhl'n,
Das wunderbar den Sinn bewegt
Und Trost verheißend in der Brust
Erweckt der Hoffnung süße Lust.
Da hob sich freudig Beide Herz
Mit Gesehten himmelwärts.
Wann einem Tierlein, wenig klein,
Des Herren Huld kann gnädig sein,
Und ihm in seine Kreise heit
Gleitet der Eber lautes Wort,
Wenn Vögelins Lied so hart erklingt,
Dah es in's inn're Herz uns bringt —
Wie tollt in unfer Net und Bein
Der Herr auch uns nicht gnädig sein?
Es bat mit seiner Stimme Pracht
Das Vögelin glücklich uns gemacht.
Wir stimmten gern, ach könnt es sein,
Aus veller Zehr janzend ein!
Und Eva, schauend hoch empor,
Fast in Gedanken sich verlor,
Sie wuschte mit zerknirschtem Sinn
Das Vögelins Lied vor sich hin,
Der Adam summt ohn' Unterlaß,
Das machte Beide vielen Spaß:
So sügte bald sich Klang zum Klang:
Das gab den ersten Zwiesang;
Und trüde nun der Arbeit Last
Das müde Paar zu Boden fast,
Der holden Eber Jamben sprach,
Da neue Kräfte sties gebracht,
Und ward die Eber vom Schweiß sucht,
Das Lied macht jeder Arbeit Lust,
So hat die mühseligen Stunden
Des Liebes Nacht bald überwand.

Drum laßt der späthen Entel Eber
Dem lieben ersten Elternpaar,
Das, war's von Eren auch verbunden,
Des Liebes beken Wert erkannt,
In weiserer Eber Klingens
Den wärmsten, besten Dank uns bringen,
Und wenn der Mut entschwindet fast,
Und hart uns drückt des Lebens Last,
Soll eben Liebes mächtig Tönen
Mit jedem Schicksal uns veröhnen!

Dr. D. Kehler.



Sechs Nummern *) nebst mehreren Klavierstücken und Liedern, Portraits hervorragender Tonkünstler und deren Biographien.

Redaktion u. Verlag von P. J. Conger in Köln a/Rh.

Auflage 49,000.

Inserate die viergehaltene Monop. - Zeile 50 Pf. Beilagen 200 Mt.

Bestellungen jederzeit bei allen Buchhändlern in Deutschland, Oesterreich, Ungarn und Luxemburg, sowie in sämtl. Buch- u. Musikalienhandlungen pro Quartal 80 Pf.

Alle Jahrgänge erscheinen in neuen Auflagen und sind in elegant broschürten Bänden zu 80 Pf., das Quartal, sowie Einbanddecken zu allen Jahrgängen à Mt. 1.—, Prachtdecken à Mt. 1.50 durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.

Dr. Ferdinand von Hiller.

(2. Forts.)

Während seines Aufenthaltes in Rom dirigierte H. auch einen kleinen deutschen Männergesangsverein, welcher ausschließlich aus deutschen Künstlern, Malern, Bildhauern und Architekten zusammengefasst war. Nach seiner Rückkehr nach Deutschland lebte er abwechselungsweise in Frankfurt, Leipzig — wiewohl er in der Saison 1843/44 die Gewandhaus-Konzerte dirigierte — und Dresden, wo er Abonnementskonzerte veranstaltete und auch zwei neu komponierte Opern: „Traum in der Christnacht“ und „Gentian“ zur Aufführung brachte. Während dieser Zeit unterhielt er regere Verbindung mit Probst, Mendelssohn, Schumann, David, Hauptmann und anderen Korridoren der Tonkunst. Ein ehrendes und bleibendes Andenken an jene Zeit schenkt ihm Schumann durch Widmung eines Piano-Konzertes.

Im Jahre 1847 führte ihn ein ehrenvoller Ruf nach Düsseldorf und 1850 wurde ihm die Stelle eines städtischen Kapellmeisters in Köln und die Organisation und Direction des Konservatoriums übertragen. In dieser Stellung ist er noch heute rastlos thätig als Direktor, Lehrer, Komponist und Schriftsteller. Während dieser Zeit hat er Köln mehrere Male auf längere Zeit verlassen; besonders ist sein dreimaliger Aufenthalt in Paris (1851, 1853 und 1855), wiewohl er die italienische Oper dirigierte, bemerkenswert. Kleinere Kunstausflüge unternahm er auch nach Berlin, Dresden, Frankfurt a. M., Wülfrich, Braunshweig, Amsterdam, und besonders nach England, das ihm stets die ehrenvollste Aufnahme bereite. 1871 brachte er seine Kantate Nala und Damajanti bei dem Birmingham-Festival zur Aufführung und 1872 wurde er im Crystal-Palace, sowie in Liverpool und Manchester selbst gefeiert, Triumpher, die sowohl dem vorzüglichen Wissenschaften, als auch dem bedeutenden Komponisten gatten.

Als Lehrer hat H. mehrere berühmte geworbene Tonkünstler herangebildet, von denen Max Bruch und Fr. Gernheim besonders hervorzuheben sind.

Dass er die Feder gewandt zu führen und geistreich zu schreiben versteht, bewies er zuerst durch seine ästhetisch-kritischen Artikel im Feuilleton der „Kölnischen Zeitung“. Seine späteren musikalisch-kritischen Werke stellen unwiderstehlich durch eine glänzende Originalität, sogar das Bekannte weiß er mit einer Grazie und einer

frühen Meisterhaft zu sagen, daß man es um Vergeßlichkeit immer wieder liest. Von seinen literarischen Werken sind in erster Reihe zu nennen: „Aus dem Leben meiner Zeit“, „Kleinere Denkschriften“, „Persönliches und Musikalisches“. Außer diesen schrieb er aber auch mehrere hervorragende musikalisch-pädagogische Werke, unter diesen: „Lehrbuch zum Studium der Harmonie und des Kontrapunktes“ u. a. m. H. ist ein sehr fruchtbarer Komponist; seine Werke, welche wohl die Zahl 200 erreichen, werden sich ungefähr folgendermaßen klassifizieren: Kammermusik: 3 B. F. Quartette, 3 Trios, 5 Streichquartette. Für Piano: Sonaten für Piano allein und mit Violine und Cello; eine Suite in Canon für Ffte. und Violine; eine Sonate für Ffte. und Cello; Moderne Suite und viele andere Klavierkompositionen, darunter 24 Capricen, Rhythmisches Studien, Improvisationen. Für Gitarre, Operette ohne Worte u. f. w. Liederwerke: 4 Duetten, darunter „Domitius“; ein Festmarsch; 3 Symphonien, einschließlich jener mit dem Motto: Es muß doch Frühling werden! u. c. c. Festkompositionen: 2 Oratorien: „Die Befreiung von Jerusalem“ und „Zion!“. Mehrere Opern, unter diesen: „Kometen“, „Ein Traum in der Christnacht“, „Gentian“, der letzte „Hohenhausen“, „Die Katakomben“, „Der Deserteur“. Vier: Chöre für gemischten und Männerchor, Motetten, Psalmen, u. c.; eine große Anzahl Kantaten für Soli, Chor und Orchester, unter diesen besonders ex. 49. „D. weint um sie“, „Aus Byron's hebräischen Melodien“, ex. 73. „Vere sacrum“, „Nala und Damajanti“, geschrieben für Birmingham, ex. 151. „Marias Siegesgesang“, ex. 175. „Prometheus“, ex. 182. „Rebecca“ u. f. w. Fürwahr! Eine solche Reihe von Schöpfungen! H. hat jedoch die Eigenschaft, sich zwar während der Arbeit ganz ausschließlich in ein und dasselbe Werk zu versenken, jedoch es aber fertig ist, sich nicht immer um dessen fernere Schicksal zu kümmern. Neben Arbeiten von genuiner Inspiration und formeller Vollendung finden andere, welche eben infolge dieser sorglosen Manier einer späteren kritischen Sichtung und Stellung entbehren. Galt es sich die Mühe genommen, das Gelungene von dem weniger gelungenen zu trennen, so hätte er bei seiner Begabung, Phantasie und technischen Meisterhaft einem Menschenbild, mit dem er so manchen verwandtschaftlichen idealen Zug gemein hat, gleichkommen müssen. H. steht mit vollem Künstlerbewusstsein auf „klassischem Boden“; er ist ein Mann, dessen Streben in der Theorie, wie in der Praxis, im selbständigen Schaffen, wie in der Ausübung ruhet.

Lebte unversiebt dem hohen und Schönen zugewandt ist. Allerdings ist zu bedauern, daß er sich den Schöpfungen der „neudeutschen Schule“ vollständig verschließt. Diese tegere Eigenschaft, sowie ein entscheidender künstlerischer Egoismus, der sich bei Anstellung von Festprogrammen u. manchmal gezeigt hat und vielleicht seine überbe Geistesart, haben ihm in Köln eine gewisse Gegenpartei geschaffen; doch widerstrebt man ihm nicht. Es ist eine unbefriedigbare Thatsache, daß H. eine hervorragende Stellung in Deutschland einnimmt, daß er auch außerhalb der Grenzen unseres Vaterlandes, besonders in England und Frankreich, eine sehr große Verehrung genießt, mit einem Wort, daß er einer der hervorragenden Tonkünstler der Gegenwart ist. Die Stadt Köln hat es fast ausschließlich ihm zu danken, daß sie in musikalischen Dingen mitreden darf. Die Göttinger-Kongresse haben unter seiner Leitung, durch seine klassischen Programme, durch sein vorzügliches dirigieren, durch Verfassung und Mitwirkung der bedeutendsten Künstler im Konzertwesen eine hervorragende Stellung errungen. — Dieser Verdiensten gegenüber — sollte man meinen — müßten alle die kleinlichen Gegenüberstellungen fallen. H. ist und bleibt einmal ein großer Künstler, ein geistreicher Mann, dessen ganzen Wert Köln erst erkennen wird, wenn er dieser Stadt einmal sollte verloren sein. Außerlich ward H. durch die Ehrenpromotion der Universität Bonn als Doktor der Philosophie geehrt; der König von Württemberg hat ihm den Adel verliehen und außerdem dekoriert ihn eine Menge hoher Orden. Hoffen und wünschen wir, daß Dr. Ferd. v. Hiller der Kunstwelt noch lange erhalten bleibe.

Poetische Erklärung von Beethovens Sonate Emoll op. 90.

Vorwort.

Wenn diese Sonate auch nicht so großartig angelegt ist, wie so viele andere des Meisters, so ist doch keine der bedeutendsten von so poetischem Hauche durchdrungen und so dankbar zu spielen, als gerade diese.

Im zweiten Satz, Ronde, wiederholt sich das Hauptmotiv achtmal, von den lieblichen Gesängen im Leben umgeben. Was in den früheren Ronde's leicht monoton erschien, ist hier, gleich einem inneren Schmerzbedürfnis, notwendig und gerade hierin besteht das Geheimnis des reifen Beethoven. —

Erster Satz. Emoll Allegro 3, Takt.

Allein!

Wer kennt das inhaltsschwere Wort, allein?
Mit allen seinen Warten, seiner Pein?
Wer kann das Leid, das tiefe Weh' erlassen?
Wer ist von seinen Lieben all verlassen?
Allein, o ruheloses, edles Sein!

Und wie im fernen Norden auf einsam' fahler Hög'
Ein Richtenbaum steht trauernd im ew'gen Liebesdöck,
Der Adler in den Lüften zum Himmelsdome schwebt,
Und auf den hohen Bergen allein die Schwingen hebt,
Im Nacht umhüllten Dunkel ein Stern am Himmel steht,
Mit schmerzhaftem Gefaukel um holde Blicke steht,
Se träumt im ew'gen Schauen mein Herz, das ganz allein,

Doch eine Welt voll Liebe trägt im verborgnen Schrein —
So kann es nimmer lassen, daß, wie im leeren Schaum,
Zerschoben all sein Lieben, sein Hoffen nur ein Traum —
In heißer Glut verlagend, von kaltem Hauch umweht,
Auch von den Menschen allen, nicht einer es ver-
steht; —

Dem höher strebt sein Leben mit opferwill'gem Sein,
(Nicht wie die Welt sich liebt) ein Ideal so rein!
Wo göttlich schönes Streben, vereint mit heil'ger Glut,
Des Himmels Segen töndend, das Herz im Herzen
ruht —

So leucht es sich nach Liebe mit aller seiner Pein! —
Wer kann das Wort erfassen, im Leben ganz allein?

Last ab, ihr düstern Mächte, ihr Furien groß und klein,
Im quälendsten Pochen drängt ihr in's Herz hinein,
Daß ihr gleich wilden Bösen euch rauchend überliefert,
Und meiner Seele Leben mit frechem Hohn verflücht!
Umhüllt ist all mein Ringen, mein Streben tödlich-
reich,

Ich möchte Ruhe finden und sterben auch zugleich!
Dann laun im Schatteneiche ich bei den Lieben sein;
Dann bin ich nicht verlassen, nicht mehr in ew'ger
Pein

So ganz allein. —

Zweiter Satz. Rondo. Allegretto 2/4 Takt.

D kehrt zurück ihr holdseligen Tage
Der einstigen Jugend, o kehrt zurück!
D laßt mich noch einmal in trauter Wonne
Genießen das süße, unendliche Glück!

Wo der Mutter Wiegenliedchen sanfter den Schlaf ber-
uhet,

Und ihr Aug' in bangen Sorgen wacht bis zum
späten Morgen,

Wo ich selig beim Erwachen laß des Vaters frohes
Lachen,

Wo er mich an's Herz, das warme, stoß in seine
starken Arme! —

D kehrt zurück ihr holdseligen Tage

Verfluchter Jugend, o kehrt zurück!

D laßt mich noch einmal an liebenden Herzen
Genießen das süße, unendliche Glück!

Wo das heilige Erwachen erst gesegnet mit der Liebe
Und das Kinderherz, das weiche, ward erfüllt mit
heilem Triebe,

Wo mein Kindermund das erste Wort, der Theuren
Namen hallte,

Und die seltsame Antwort jubelnd, voll Entziden wi-
derhallte! —

D kehrt zurück ihr holdseligen Tage

Der einstigen Jugend, kehrt zurück!

D laßt mich noch einmal die liebenden Worte
Vernehmen im süßen, unendlichen Glück!

Wo im Glanz der Morgenfonne mir das duft'ge Gät-
chen winkte,

Böglein sang und Vöglein rauschend wie ein Sit-
berispiegel blühte,

Wo ich an des Vaters Seite tanzte über Flur und
Wu,

Wie ich kommt' durch seine Lehren Gottes Wunder
kommen schauen! —

D kehrt zurück ihr holdseligen Tage

Des kindlichen Lebens, o kehrt zurück!

Wie möch' ich noch einmal im gläubigen Fühlen
Unabhängig genießen das himmlische Glück!

Wo die Mutter beten lehrte und im süßesten Vertrauen
Ich aus ihren holden Flügen glaubte Gottes Geist zu
schauen,

Wo des Vaters weise Strenge, stets gepaart mit edler
Güte,

Pflegte, was des Menschen würdig, nur das Gute,
im Gemüthe!

D kehrt zurück ihr holdseligen Tage

Des kindlichen Lebens erwachendes Glück,

Ich rufe zur Stärkung im Kampfe des Lebens
Voll Ruhe und Frieden euch wieder zurück!

Wo Geschwister, zärtlich lösend, mich umschwärmten im
muttern Kreise,
Des verwöhnten Liebings' Wünsche stets erfüllt in
zarter Weis,

Wo vom Morgen bis zum Abend schlingend sie zur Seite
weilten,

Wie sie scherzend schnell im Laufe immer wieder mich
erleiten! —

D kehrt zurück unvergeßliche Stunden,

Der besseren Spiele so harmloses Glück,

D zehret noch einmal die lieblichen Sitten
Geduld'ger Gestalten in's Leben zurück!

Wo zu eng das traute Stübchen, über Berg und Thal
ich eilte,

Unter Vögeln's Sang im Walde bis zum späten Abend
weilte,

Wo ich jedes Blümlein liebte, jedes kleine Tierlein
beruete,

Zunachst froh in's Leben schaute und mit jedem Kind-
lein scherzte!

D kehrt zurück ihr so wonnigen Tage
Der blühenden Jugend, o kehrt zurück,

D laßt mich noch einmal ein edel empfinden
Unabhängiger Freuden unendliches Glück!

Wo in schwärmerischem Schauen mir der ersten Liebe
Wonne

Käuselnd durch die Seele strahlte, wie das Licht der
Morgensonne —

Wo der Jungfrau zartes Wesen immer wieder mich ent-
zückte

Und die erste Jugendliebe meine Lebensstange schmückte! —

D kehrt zurück ihr so himmlischen Zeiten,
Trenn bin ich gelieben dem göttlichen Glück!

Bald wird sich die Seele vom Irdischen lösen,
Dann lehr' ich in liebende Arme zurück! —

Franziska Lombano.

Ein unvorgreifliches Bedenken über die
jetzige musikalische Kultur
à la mode.

Auch in der „guten alten Zeit“ verstand man es
schon vorzüglich über allerlei Modelvorheiten zu rati-
onieren; wie es mit dem musikalischen Geschmack im
Jahre 1823 bestellt war, schildert ein Zeitgenosse (in der
„Zeilung“ III. B. Jahrg. 1823) in ergötzlicher Wei-
se folgend:

Auf dem Angesichte unserer Zeit kokettieren zwei
grelle Schöpfungsfächerchen, nämlich das papierene in
bezug auf Staats- und Gesellschaftsleben, und, was die
ästhetische Bildung belangt, das musikalische. Weil
nun weder der Land- noch Stadtfrieden die das Reich
der Töne in seine Güt genommen, so ist uns dadurch
freie Jug und Macht gegeben, eben dieses letztere zu
lächeln, um etwa die verdorrte Pflanze zu erfrischen, die dar-
unter liegen mag.

Auf dem ganzen europäischen Continente hat sich in
unseren Zeiten die Musik so allgemein verbreitet, daß sie
unser ganze künftliche Richtung modifiziert hat, und
es ist da leicht zu begreifen, wie oft man hierbei der
prunkenden Pranzungler auf die Schleppe tritt und
ihre Kränze in den Staub fuchet. Darum wagen wir
hier ein Wörtlein zu Schuss und Zeug für sie, und wir
rechnen in dem äußersten Falle noch auf alle
quidende und freichende Sach- und Köpfe, Groß-
und Kleingeister, daß sie unsere frommen Wünsche be-
herzigen mögen.

Eines der vorzüglichsten Uebel in dieser unserer Werke-
tagewelt ist, daß man der Musik zwar die Ehre einer
Kunst gahet, aber nur eben einer modernen Prostitution,
mit der die Künstler ihren hungerigen Weibern und
Kindern die leeren Gänge füllen wollen; demgemäß
ist eben außerhalb der dieser Ansicht entsprechenden neue
Verfassung erstanden, welcher keinen Gehen die schwarz-
belegten Notenblätter von Violin-Kapriolen oder
die kühne Standstimm einer Völkischen Messe mit
Kante und Haischloß einbläut; und leicht läßt es sich
den armen Geigern in den Deutschen hören, wie sie
mit ihrem pedantischen, prädicanten Vram- und
die der geistlichen Religionen jämmerlich herunterreißen,
daß es den pandäbischen Engeln an den dreierhündig-
sten Kanzeln die sternen Augen erreichen könnte.

Man glaubt denn nun endlich, Gottlob! nach so
vielen hundert Jahren, klüger und geistiger geworden zu
sein, als die kindlichen Tölpel von Griechen, die bei
ihrem Monochorde oder ihrer späteren Lyra süßen,
weinen und lachen konnten; jetzt stellt sich der pro-
fanische Minneheld, wohl eingebend des Wahrwortes:
Sapiens semper idem, mit der ruhigsten Haltung an
seinen Pult, und wir haben es aus vieler leidiger Er-

fahrung, daß sich dieser Indifferentismus mit einer
eiserne Beharrlichkeit, durch alle Zeitlichen Abgelen-
der Musik, in den verschiedensten Klängen des Tempo's
und Ausdrucks, ganz meisterlich durchzusetzen weiß.
Dabei brauchen wir es kaum noch anzumerken, daß es
eben so viel Kompositionen gibt, und der arme
Schüler oft mit der Spende seines Betrages die letzte
Fassensuppe schmeckt, wenn noch nicht das rechte Exemplar
seiner Diversifikations abgelegt ist. Nichts ist diesen
Heiden, bei der großen Fertigkeit in ihren Schöpfungen,
lächerlicher, als daß man bei Kompositionen tieferes
Studium und warmere Originalität voraussetzen will;
sie hätten es dem verblödeten Mozart besser in das
Gesicht gesagt, was er für ein Narr sei mit der Mühe
bei der Ausarbeitung seines Requiem, als seine Memme
von Vogelponas es that, als ihr, bei dem sichtlich da-
hinweisen des Künstlers über der Arbeit, bange wurde.
Es ist nichts bequemer, als ein Reminiscenzen-Magazin
und die edle Arrangier-Kunst: hat man das Be-
hältnis der drei Harmonie-Töne und ein Bischen von
den Dissonanzen obenreut gehört, so ist die Schellen-
tappe fertig, und wirklich ist es höchlich zu wünschen,
daß uns die Verringer Wesen nicht schon längst „An-
weisungen, in drei Stunden den Generalstab
zu lernen“, gependet haben, wie es ja z. B. viele
Anleitungen gibt, in drei Stunden Französisch zu
lernen.

Doch wir wenden uns von dieser Erörterung weg
und geben auf eine weitere Triebfeder der musikalischen
Ausbildung über, nämlich auf die Salanterie. Daß wir
dabei mit unieren verehrten Lesern in vornehm-
Gesellschaft kommen, die uns mit den Vergnügten musket,
versteht sich von selbst, und wir dürfen uns dessen um
so weniger entblößen, als wir uns durch drei Tropfen
eau de mille fleurs, première sorte: chez Pierre
Bonivant à Paris, sur le pont neuf, Nr. 123, 125, 739,
die uns der dienstwillige Jean fist einen son auf das
Sachdach gießt, zu irdes Gleiches erheben können. Hören
wir ja doch sozgleich am Eingange des Salon die über-
irdischen Töne des meisterlichen Pianoforte à quatre
chords und erblicken die schlanke Kompagnonstalt der
schön- und fingerfertigen Sängerin, die alle Hörer zu
Stimmen entzückt: Frage man sie nur, warum sie mus-
kalisch sei, so wird sie, nach einer langen Pause bittlicher
Verwunderung, merken lassen, sie selge eben dem guten
Tone, sei ein Fräulein der besten Erziehung und der
Maestro müsse sich eine Ehre daraus machen, wenn sie
und seine ihres Gleiches keine Cavatinen nachschlagen.

Es geht überhaupt eine enorme Meisterkraft in
dem Kapitel der Lebensfähigkeit, jede Sache vielsach zu
benutzen, und wie könnte man in Andern stellen, daß in
dieser Hinsicht denutzunge die Musik ein in der mensch-
lichen Ökonomie allgemein brauchbares Hausmittelchen
ist, das bald den vernünftigen Hyänen bei den Haaren be-
grützen, bald dem nonnam in annehm bedrückten Sup-
plicanten Amt und Pflichten zu verschaffen weiß!

Aus diesen und ähnlichen Gründen und ganz von
Rechtswegen hat sich daher die Musik selbst dem Tone der
Welt fügen müssen, und es giebt kein besseres Zeichen,
daß man mit dem Zeitgeiste fortgeschritten ist, als Musi-
quas à la mode zu schreiben oder zu regieren. Da
man nun zur Zeit bei der menschlichen Stimme einen
brillanten Flöten- oder Violinflaut mit Wagnissen, Bra-
vour und tadelndem Kantabile trägt, worüber wir
den musikalischen Nobles, Herrn Joseph Kossin,
unbegriffenfalls als Zeugen benennen, da es sehr zum Tone
gehört, die Instrumente aus ihrem Wesen zu nehmen,
auf der Flöte zu geigen und auf der Geige zu flöten,
und da nun endlich die alten ergründeten Kirchenmel-
dien als eine göttliche Ausgeburt unter das höchste Eben
geworfen worden sind, so ist es nur die letzte sinnige
Andung eines antiquierten Geschmades, wenn Karl
Maria von Weber mit seinem Freischützen so all-
gemeinen Beifall gefunden, und gewiß hätte er mit
seinen dickblütigen Viola-Tremulanten keine solche Epoche
gemacht, wenn der liebe Kind nicht den Teufel und
seinen ganzen verfluchten Anhang, unter den verhe-
rennten anmutigen Spektakeln, zum Wesen gegeben
hätte, wobei es immer so roge und lebensfähig auf dem
Parabole der Theater wurde. Was ist es für ein lang-
weiliges Unbding, sagen die Erziehligen, um die Arie
der Agathe: „Und ob die Wolfe sie verhält!“
Schon dreimal hat das Parterre die Hände geklopft. —
Der Bannschwazer und der Spottcher, mit einigen Arien,
die als tolerierte familiär zur Seite laufen, sind noch zur
Vot schone Bienen, denn da geht es doch recht lustig
her — Und mit seiner Originalität soll sich übrigens
Herr Karl Maria auch nicht so breit und wichtig
machen, weil sogar der Achus Pampersnickel (God
save!) die Grundlage des Wärsches ist. Die Kossin-
sche alleinsignierende Cantilene, das liebliche Dahin-
schöpfen der Enolen, die Wirbeltrömmel und die Tri-
angel, zu der er sich in der Preciosa erst befehrt, fehlen
hier ganz! Darum an's Kreuz mit ihm! an's Kreuz!
und wir schreiben demgemäß über den Wehstempel der
modischen Tonkunst, mutatis mutandis, jene Worte des
alten griechischen Philosophen:

Es ist doch gewiss, die Kunst ist um des Publikums willen auf der Welt, nicht etwa das Publikum wegen der Kunst und das Orchester ist böslich und bereitwillig genug, das zu servieren, was verlangt wird, ist es eine Symphonie in brauner Butterfarbe, oder ein englisches Nationallied à la Kostprobe variirt.

Bei den Konzerten vollends wird eigentlich nur ein Zeitvertreib und eine Entlassung gesucht. Das hübsche Reute um ihr gutes Geld prellen, und wäre ganz gegen die Absicht, wenn das Orchester weiter geben wollte. Man hat sich den ganzen Tag hindurch müde gehandelt, geschrien und geredet, gelacht und gebüßelt, da geht man abends in den Konzertsaal, um lustig und guter Dinge zu werden; wie kann es da einem Director einfallen, die sieben letzten Worte von Haydn, oder Schneider's Weltgericht aufzulegen? Denken, fühlen, oder gar traurig werden, das will man durch und durch nicht; darum „macht's 'n Insten aff!“ Man bezieht nur die bunte, feierliche, geschultete, geschminkte, besessene und beherrschte Frauenmasse, zu ihren Seiten die Eleganten mit Artfalschen Schafschädeln, wie alles sich überbietet im Glanze des Tages, in den feinsten Räumen der Galanterie und Kletterei, und man wird wohl billig verwirrt sein, daß hier dasjenige am Plage sei, was man die eigentliche Kunst nennt. Wenn wohl vielleicht ein musikalischer Pöbelbäcker oder eine vielverehrte Stadtjüngfer eine Pöze zu Ende geradbricht, da läßt die ganze Versammlung mit Bravo und Dacapo; aber die Kunst wissen selber wohl, wie wenig hiervon der Kunst gebührt, und am Ende, wenn sich die Applaudanten freuten, der ganz allerliebste Sopranist den Arm zu bieten, wird es fund, wie sich Amor erschrickt hat, dem weltwigen Apelle ein Schnippchen zu schlagen.

Das Metro, welches das Journal des modes führt: „Diversité c'est une devise“, ist im Grunde auch der Kernsatz des modernen Geschmacks in der Kunst. Von denselben Thema, von demselben Kompositum längere Zeit etwas zu hören, das was viel zu langweilend; wir sind hier intensiv und vielsichtig geworden; von einem Koncerte etwa nur das Allegro, dann wieder ein Menuet eingeleitet, Pantomim, und dann wieder et cetera et cetera. Schenkers ist aber das Portpouri ist recht eigentlich aus der Pöze der Geschichte, und hören wir die da einen braven Künstler in seinem Koncerte ein Portpouri geben, so läßt uns ein Schein von Dänou in das Ohr, wie man es sein gemischtes Publikum verstehen möge. Es ist ja allgemein fundig, wie viel zur Zeit der hochwichtigen Amosgehilfe und Hausgeschäfte hind in untern Leben, und da thut es uns Noth um ein Hauptgut von Musik, um eine Dantelung von Weisern und Ideen, daß man sie in einer Stunde weghaben kann. Wir können es darum täglich hören in den musikalischen Zirkeln, wie man einen beliebigen Künstler an allen seinen Schmuckstücken lange bricht und martert, bis ihm endlich der verlangende Fenster in den Finalactorden des letzten Pöses das Rad auf die Brust schießt. Die vielen Necrois des Operas et Ballets u. dgl., welche die Musikanten-Verzierung in den Reihen nehmen, beweisen das Bedenke der Compilation, welche doch noch auf jeden Fall den Vortheil hat, die neuesten Produkte gemeinlich zu machen und das Volk bei der Nase mit dem Zeitgeiste herumzuführen.

Wer es erkannt hat, wie bei einem gewissen Erziehungs-Systeme gefordert war, durch den ersten Unterricht der Jugend den Geist zu lastieren, der wird es wohl auch kläglich einsehen, wie der Weltton gefordert hat, seine selbstgepönnene, selbstgemachte Kunst durch den konsequenter gereizten Unterricht zu begründen und festzuhalten. Befanden wir uns jetzt im Convente mit den verehrten Lehrern, so müßte uns Vater Lektor die neueste Aufklärung eines jungen Menschen in einem öffentlichen Blatte ablesen, der da nun einen billigen Preis Unterricht in der Kunst erteilt. Lassen wir nun den Proklamanten kommen, bewilligen wir den geistlichen Einspruch des Vater Lektor und bezeugen ihn als Dozenten der Personifikation im Universal-Kloster unter, so läßt es sich mit Gewissen erkennen, daß er ein Tanzkünstler ist, indem man bei ihm Musik lernt und weiß nicht wie, d. h. man klumpert schon in einigen Monaten ein Tänzer und singt eine Arie, ohne daß man nur vorher erfahren hat, wo man denn hinaus wollte und wie man es im Grunde der Seele anzuwenden habe. Mit dem wackelnden Takt, mit den Tonarten, mit fehlgeschlagenen Übungen, Fingerring, Harmonielehre u. dgl. wird man nicht mehr gelehrt; der Tonkünstler mag es, wie man es gerade hier oder dort machen läßt, er spielt und singt es vor, und wenn es nun die Schülerin auswendig weiß, ist seine Nothdurft zu Ende. Zu wir müßten es kaum raten, anders zu Werke zu gehen und etwa Pianoforte nach Bach zu leben, denn die Kunst gehört nur zu den Rebenfräuden, und Mania schlägt das Töchterchen mit dem Köschel

auf die Finger, wenn sie die Zeit mit ihrem klindern verbringt; denn die Männer brauchen tüchtige Hausfrauen, das heißt Koch, Strick- und Spinnmaschinen, und keine Konfusionskuren.

Wie müßten da nur zugehen: lieber keine Kunst, als falsche Kunst. Fertige Virtuosen-Fertigkeit liegt nicht als integrierend in ihr, sei es nun im Laufe der Finger, in dem Einwirken der Stimme oder in dem Reizen der Noten; aber Herz und Geist müssen an dem Reizen Fied vom Lehrer angegriffen werden. Festlich gibt es musikalische Maschinen, die des inneren Reizungsbedürfnisses ermangeln: das ist aber die widerliche Seite der Böslichkeit, die nicht fühlt beim Töne und die weder kalt noch warm ist, wie der Seidant sagte, daß man sie aus spielen sollte aus dem Munde.

Doch weil es weibliche Behmgerichte geben könnte, so wollen wir den Stoffeizler noch auf halbem Wege unterbrechen und unter den Schatz und Schirm der heiligen Caelina fliehen. Wir wollen es aber auch noch schücheln um zerknirschtem Herzen denken, wie es uns gedrückt die Fäße zu verlegen und es nicht frei zu sagen, daß wir eine Ergrünung und Ergrünung der ganzen menschlichen Innerlichkeit in den Tönen suchen. Darum sind uns auch diese Schenkelworte, wozu wir die bessere Idee dadurch beleidigt hätten, was wir aber kaum zu glauben imstande sind, und wir lassen den heiligen Verzag, ihr getreu und dienlich zu bleiben.

Ja wir haben auch noch die gewisse Hoffnung und den aufrechten Wunsch, daß das Unkrautes weniger werde, welches der Böse unter den Weizen sät, und wir wissen, daß viele noch hierin gleichen Sinnes sind.

J. Sartorius.

Beethoven und Goethe.

Parallele von Otto Keller.

Das alterthümliche Frankfurt, das neben den Erinnerungen an eine reiche Vergangenheit zugleich den regsten Verkehr industriellen und politischen Treibens in sich schloß, jene Stadt, in welcher eine Kaiserswahl vor sich ging, Wanderungen durch hebe erinnerungsreiche, bürgergeschmückte Gasse des Ritters mühten inner Leitung eines ersten Mannes und einer edlen Beethovenmutter auf das Ganze Goethe's von inneren besseren Einfluß sein, als die Umgebung, in der Beethoven seine Jugend verbrachte. Ein Mann, der ungemein wissenschaftlich, aber vorwärts, voranschreitend, kurz ein gerade hinübergerückter Reichtümer war, seine Kinder unmöglich selbst unterrichten und zur Leben anhielt, jedoch demselben nach Erfüllung ihrer Pflichten auch wieder Erziehung gönnte, magte seinen Sohn bester an das allgemeine Leben vorbereiten, als ein Mann, dessen Trauungst die Tanten, Töchter und bezugslos hervorrief, der seinen Sohn mit Gewalt zu einem zweiten Mozart beizubringen wollte und mit dies zu erzwingen, dem dann die kindlichen erwachsenen Knaben nicht einmal die so wertvolle Nachtritte gönnte und demselben zu anderndem Studium auf dem Klaviers und auf der Violine veranlagte, der den Knaben den Spielen seiner Altersgenossen fernhielt und so in ihm den Keim der späteren Menschlichkeit legte. Während Beethoven im 13. Lebensjahre aus der Schule genommen, seine Jugend freudlos dahinfuhrte und sich vollständig künstlerischen Lernen und Arbeiten widmete, wurde Goethe zwar auch zu erstem Studium gehalten, denn außer den sieben Sprachen, die er vollständig inne hatte, war er auch musikalisch gebildet, brachte es aber, trotz des ungeheuren rhythmischen Talents, weder am Klaviers noch auf der Fide zu einer besonderen Fertigkeit, zeichnete sehr gut, da er zu dieser Kunst viele Liebe besaß und es auch ziemlich weit brachte, wie die vor wenigen Jahren veranstalteten Aufstellungen der von ihm in allen Arten dieser Kunst gemachten Arbeiten beweisen, aber die größte Zeit seiner Freizeit verbrachte er an dem Frankfurt Theater, versäumte trotz Widerrede seines Vaters nie eine Vorstellung auf demselben. Auch hatte er durch seinen Vater, der das Amt eines städtischen Rats in Frankfurt bekleidete, vielfach Gelegenheit, mit den Opern der damaligen Zeit zu verkehren.

Goethe's Vater betrachtete das poetische Talent seines Sohnes als schöne Mitgift auf dem rauhen Pfad des Lebens und schied deshalb im 16. Lebensjahre auf die akademische Hochschule nach Leipzig, wo derselbe Philosophie studieren sollte, während Johann Beethoven das Talent seines Sohnes nicht im Interesse des letzteren pflegte, sondern trachtete, ihn baldigst erwerbsfähig zu machen, um die ihmale Einnahme, die er als städtischer Tenorist genog und als leibschafflicher Einkler so ziemlich für sich selbst brauchte, zu erhöhen und sicheren Mutes in die Zukunft blicken zu können. Während Goethe lange im glücklichen Besitze seiner Eltern war, die für ihn sorgten, zu denen er sich in Zeiten der

Noth und Bebrängnis wenden konnte, stand Beethoven schon im 16. Lebensjahre als ältester seiner Brüder, von allen verlassen, allein auf der Welt, ja er mußte sogar die Erziehung seiner beiden Brüder leiten.

So wie Beethoven nach dem Tode seiner beiziglichen Mutter während des physischen und moralischen Verfalls seines Vaters Jemanden haben mußte, dem er sich ganz ergeben, dem er sein Dasein im Geste weznützen weihen konnte, da seine Liebe unausgesprochen blieb, so schloß sich Goethe an b zu manchen weiblichen Wesen hingezogen. Wie innig Beethoven geliebt, wie aufrichtig er es meinte, zeigen die Worte: „An die ferne Geliebte“, ferner die Menschlein-Sonate, in welcher beiden Künstlerwerken jeder Ton einen Tropfen Herzensbunt einschließt, in welchem die edelste, deutsche Treue und Gemüthsstärke spricht. Beide, Goethe und Beethoven, deren Herz nach Liebe dürstete und sich zur Liebe berechtigt glaubte, wurden unglücklich. Beide blühten einig. Auf Goethe machte dieses Ereignis nicht jenen überwältigenden Eindruck, den man bei unsent großen Tonmeister demerte, denn nach diesem Ereignis schloß er sich doppelt verfallen, von seinen Eltern mit von seiner Geliebten und zog in die Einsamkeit zurück. So wie Goethe nun seiner bitteren Enttäuschung im „Werther“ ein Diktum legte, so war es bei Beethoven seine einzige Oper „Fidelio“, ein wahres Triumphlied seiner ansehender Liebe, in welcher er die ganze Fülle seines Schmerzes über den Verlust ausdrückte.

Wenn nun der Weg, den der Allmächtige unserem großen Dichter Goethe vorgezeichnet hatte, nicht in allen Teilen ein gleicher war, wenn sich ihm auch eine große Anzahl von Hindernissen gegenüberstellte, wenn er auch manchen treuen Freunde, der ihn durch's Leben begleitete und zur Höhe seines Ruhmes erheben half, das letzte Geleite geben mußte, wenn er in Einsamkeit auf seine Schöpfungen auf manche Hindernisse stieß, so war doch der Pfad, den der größte Tonmeister Deutschlands hier auf Erden wandelte, in jeder Hinsicht ein viel ruhiger. Die Unglückseligen, deren Keim schon bei ihm in früherer Jugend gelegt, war die Ursache seines abgelebten Lebens. Von den Menschen, die ihn für einen Mannstücken hielten, wollte er sein, er eilte in die freie Welt hinaus, in den Wald, wo er Hundstang dem geheimnisvollen Marmel des vorweltlichen Bades und dem heilen Gänge der freien Welt lauschte, wo seine schönsten Tönungsmagen entstanden, wo er sie entwarf und oft gleich vollendete, wo die verblühte Heilungszugewonne seinen Geist enternagte.

Das Gedächtnis, das ihn erglitz, ist vielleicht eine der vielen Ursachen der Unglückseligkeit und des Misstrauens, das er gegen alle Leute hegte. Wenn auch manchmal ein heiterer Sonnenstrahl die finsternen Gewitterwolken, die immerwährende über seinem Haupte schwebten, durchbrach, wenn er seine Leiden vergaß nach einem Blick in die rechte Welt machte, so wurde er im Allgemeinen zu Goethe, der überall jenseitig aufgenommen wurde, teils durch Unendlichkeit seiner Umgebung, teils aus Angst, sein Gedächtnis könnte bemerkt werden, wieder in eine Einsamkeit zurückzuziehen und dadurch dem Publikum entfremdet. Während Goethe nun eine Hundstang nach der andern empfing, war Beethoven vereinzelt sich selbst genug, sich selbst überlassen zu sein. Dadurch, mißtrauisch gemacht, isoliert er endlich die Ursache alles dieses auf sein eigenes Besinnen, wovon die eigentlichen Selbstanklagen, die man in seinem Geistesverderben, das er im Verkehr mit andern Leuten beachte, lesen kann, Zeugnis find. In solch' traurigen Zustände verbrachte Beethoven sein Leben und es mag uns hier an dieser Stelle erlassen sein, alle Nüchternheit, mit welchen sich dieser große Mann plagte, während Goethe Ruhm und Ehre genog, zu erzählen.

So wie Goethe's Werke von der Umgebung wenig oder gar nicht beeinflusst wurden, so blieb auch Beethoven's künstlerische Tätigkeit unberührt davon. Beide Künstler hatten bei der Schöpfung neuer Werke immer eine bestimmte Persönlichkeit oder einen Gegenstand vor Augen. Beethoven aber kennzeichnet mit dem Namen der Person oder des Gegenstandes nur die Richtung, die sein Gedankenflug angenommen, die Grundfarbe, die das ganze Bild beherrscht, das ideale Schema, nach welchem die musikalische Pantomime ihre Gestaltungen aufstellt, ordnet, verewißelt, während Goethe den Persönlichkeit, die ihm im Leben nahe gestanden, in seinen unsterblichen Schöpfungen ein Diktum legt, sie uns in ihren schärfsten Eigenschaften, im schärfsten Lichte zeigt. So soll die verblühte Simonia orica das Abenteuer eines Soldaten feiern, die wunderbare Sapphira für Stridantaren den heiligen Dantelgang eines Gelehrten schildern, während über die berühmte G-moll-Symonie der große Komponist irrt sich äußert: „So klopft das Schicksal an die Pforte“. Goethe hingegen verewigt im „Gdy von Verdingen“ das Aueken des christlichen Verle, eines jener besten Freunde.

Mozart in seinen Opern und Schiller in seinen Dramen hatten uns durch den Stempel der unmittelbaren Natürlichkeit, durch die größte Ungezwungenheit gelangen, während Beethoven und Goethe's Schöpfungen im selben Maße etwas Mäuliches besaßen, eine Kraft

*) Auch über Mössin geht hier der Weg; aber wirklich: kein Mössin-Musikantler trete ein.



Sechs Nummern *) nebst mehreren Klavierstücken und Fibern, Portraits hervorragender Tonkünstler und deren Biographien.

Redaction u. Verlag von P. J. Jonger in Köln a/Rh.
Auflage 49,000.
Zusätze die viergepaltene Nummer. - Seite 50 W.
Verlagen 200 Mt.

Bestellungen jederzeit bei allen Buchhändlern in Deutschland, Oesterreich-Ungarn und Luxemburg, sowie in sämtl. Buch- u. Musikalienhandlungen pro Quartal 80 Pfg.

Alle Jahrgänge erschienen in neuen Auflagen und sind in elegant broschürten Bänden zu 80 Pfg. das Quartal, sowie Einbanddecken zu allen Jahrgängen à Mt. 1., - Prachdrucken à Mt. 1.50 durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.

Die Zauberflöte.

Es war am 7. März 1791, als Emanuel Schikaneder, der Director des Theaters auf der Wieden im Freihaus, des Morgens um 8 Uhr zu Mozart, welcher noch zu Bett lag, kam und ihn mit den Worten anredete: Freund und Bräuder! wenn Du mir nicht hilfst, bin ich verloren! Mozart noch ganz schlaftrunken, richtete sich auf und sagte: Womit soll ich Dir helfen? Ich bin ja selbst ein armer Teufel!

Schikaneder: Ich brauche Geld, meine Unternehmung geht miserabel, die Leopoldstadt bringt mich um. Mozart (laut aufschreckend): Und da kommst Du zu mir, Bräuderherz? Du bist wohl zur rechten Thüre gegangen!

Schikaneder: Ganz und gar nicht! Nur Du kannst mich retten. Der Kaufmann H. hat mir ein Darlehen von 2000 Gulden zugesagt, wenn Du mir eine Oper schreibst. Von diesem Betrage kann ich meine übrigen Schulden bezahlen und meiner Bühne einen neuen Aufschwung geben, wie sie ihn noch nie hatte. Mozartte, Du reißt mich vom Bett und bewährst Dich vor der Welt als der edelmüthigste Mann, den es je gegeben. Uebrigens würde ich Dich reichlich honorieren und die Oper, die ungewöhnlich großen Erfolg haben wird, soll auch Deine Tasche tüchtig füllen. Die Leute sagen: der Schikaneder ist leichtsinnig; aber wandelt ihr es er genöthigt!

Mozart: Daß Du schon ein Textbuch?

Schikaneder: Ich habe eines in der Arbeit. Es ist ein Zauberstück aus Wieland's „Leben in Tschimmlistan“ genommen, nur, wie ich mir schmeichle, recht poetisch. Die Prosa wird von mir; da ich aber beschränkte, daß Dir meine Gesangsstücke nicht zuliegen dürften, so lasse ich sie von meinem Freunde Gantès*), der, wie Du weißt, sich sehr für mich und meine Bühne interessiert, verfassen. Da wirst Du doch Vertrauen haben. In einigen Tagen ist Alles fertig, da bringe ich es Dir zum Lesen. Also treuer Freund — Dein Wort — Du sagst ja?

Mozart: Ich sage weder Ja noch Nein; ich muß mir's überlegen. In wenigen Tagen sage ich Dir Bescheid.

*) Vater Gantès war Gouverneur bei den Pansanen auf der Wieden und verfertigte Bekannde zu allen Opern Schikaneder's die Gesänge und Bühnenspiele.

Schikaneder empfahl nochmals sein Heil in Mozart's Hände und ging. Auf der Treppe fuhr ihm plötzlich ein Funke durch's Gehirn und fast ahnend, so schnell, als es seine Kräfte zuließ, flog er von der Kankensengasse nach der Wieden in die Kapannergasse zum f. g. damals bestandenen „Kasimier“. Da wohnte Mad. Gerl, welche kammt ihrem Gatten, dem Baisischen Gerl, bei Schikaneder engagiert war und — wie man jagte, großen Einfluß auf Mozart ausübte. Diese gewann der ichlone Schikaneder für sein Interesse und schon am nächsten Abende kam Mozart zu ihm auf die Bühne und sagte ihm: „Wo, so ichan“, daß ich bald das Buch fertig, so will ich Dir in Gottes Namen die Oper schreiben. Wenn wir ein Waidner haben, so kann ich nicht dafür, denn eine Zanterey habe ich nie komponiert.“ Nach ungefähr 8 Tagen hatte Mozart das Opernbuch, welches ihm so ziemlich gefiel, da es wirklich poetische aber eigentlich romantische Ideen enthielt, die bei Schikaneder's vollkommenem Mangel an wissenschaftlicher Mozart begann reich die Arbeit, welche aber noch im Monat März unterbrechen wurde, da ihn die Hände nach Prag beriefen, um zur Krönungsfeier in Frankfurt die Oper „La Clemenza di Tito“ zu schreiben. In ein paar Wochen war Mozart fertig und lebte wieder nach Wien zurück, um die „Zauberflöte“ zu vollenden. Dieses große Werk schuf er teils in seiner Wohnung in der Kapannergasse, teils in dem von Schikaneder gemieteten Gärtchen, im mittleren großen Teile des Freihauses, wo sich nebenan das Theater befand. Bis auf unsere Zeit steht der kleine, itelich halberfallene Pavillon, der Tisch und Stuhl, wo Mozart komponierte. Während des Wintersonnabes, das Mozart meistens mit Schikaneder dachelt einnahm, ward nader gearbeitet, gelacht und Champagner getrunken. Unter diesen Umständen entstand das große Werk „Die Zauberflöte“.

Mozart hatte kaum die ersten Musikstücke geschaffen, als Joseph Schuster, der Schanzpieler bei Schikaneder war, zu Kesternern kam, um die unangenehme Nachricht zu überbringen, daß er zufällig einer Probe der neuen Zauber-Oper in der Leopoldstadt: „Kaiser der Jagdtisch“, oder die Zauber-„Hüter“ von Ferret, mit Musik von Wenzel Müller, begewohnt und die traurige Gewissen erlangt habe, daß Ferret das Sujet wie Schikaneder aus Wieland's „Leben“ entnommen, und die Personen, sowie der Gang der Handlung jenen der „Zauberflöte“ ähnlich seien. Es war also nichts anderes zu thun, als das Verbotene unzutun und der Oper eine ganz

neue Tendenz zu geben. Sarsastro, der ursprünglich ein Tyrann, ein Bösewicht war, wurde nun zum weisen, edlen Priester und Menschenfreund; die Königin der Nacht, die selber eine Jähtsin der Liebe, eine zärtliche Mutter war, in eine Kankelschwiebin, in ein unnatürliches Weib verwandelt. Die drei Damen, die Begleiterinnen der Nacht, der Mohr, als wirklich glückliche Allegorie des düstern Treibens der Bosheit, wurden ihr als Werkzeug zugeleitet, und auf diese Weise war etwas ganz Neues entstanden, wovon der Verfasser selbst vorher keine Ahnung gehabt hatte. Daher kam es, daß bei der ersten Ercheinung der Damen, wie sie die Ketterinnen Lamine's hieß, sie ihn auf die drei zarten Knäuel hinweisen, die seine Fährten sein sollen, selblich im Dienste der Königin stehen, während sie im weiteren Verlaufe der Oper Gelschäfte Sarsastro's, und Lamine's und Pamina's Schöner gegen die schwarzen Pläne der Königin werden. Schikaneder sah diese Intentionen wahrscheinlich nicht genugsam ein, und der große Mozart, im Verurtheilen seiner musikalischen Macht, stimmte sich nicht viel darum. Viele Musikstücke mußte Mozart an Verlangen Schikaneder's ändern. Das Papageno- Lied, welches Schikaneder, der sich die Rolle des Papageno vorbehalten, wie es Anfangs war, bei dem geringen Umfange seiner Stimme, oder vielmehr bei dem gänzlichen Mangel einer Stimme, nicht singen konnte, mußte ganz einfach gehalten werden und ist doch so melodisch, so reizend, lieblich. Das Duett „Bei Männern, welche Liebe fühlen“ änderte Mozart drei Mal; immer sagte Schikaneder: „Brüder, es ist sehr schön, aber es ist mir zu gelehrt.“ Endlich trällerte ihm Schikaneder mit seiner heiseren Stimme etwas vor und der gute Mozart sagte ganz geduldig: „Nun, sollt es so haben?“ Zu beklagen ist nur, daß Mozart die zwei ersten Entwürfe des Duetts gerath. Acht war der größte Teil der Oper fertig. Mozart arbeitete rastlos. Schikaneder, der Schiller Mozart's, half unterstützen; er war mit seines Lehrers Willen innig vertraut und einiges Nebenwerk, vertheilte sich nach früher erhaltener gemessener Angabe, soll ganz von ihm sein. Der Bräuderherz: „D. Hies“, die Papageno-Lieder und das zweite Finale wurden am 12. Septbr. der Vorchernmahl und das zweite Finale wurden am 24. September gezeichnet, es war, daß man die letztere beinahe noch nach in's Drucker zur Probe brachte. Endlich, am 30. September 1791, fand nach vielen Proben die erste Anführung statt. Weltberühmt war es, daß bei derselben das Publikum vermittelst durch die vielen großen Schönsheiten der Musik und durch seltenen

Miniatur-Bilder.

GRACIOSO.

Allegro animato.

Herm. Behrens, Op. 74. N^o 2.

PIANO.

p

cresc.

Ped. simile

cresc.

f

Ped. * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

Ped. * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

First system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a key signature of two flats and a common time signature. Bass staff has a key signature of two flats. The system contains four measures. The first measure has a piano (*p*) dynamic. The second measure has a forte (*f*) dynamic. The third measure has a piano (*p*) dynamic. The fourth measure has a piano (*p*) dynamic. Below the bass staff, there are markings: "Ped." followed by an asterisk, "Ped." followed by an asterisk, "Ped." followed by an asterisk, and "Ped." followed by an asterisk.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a key signature of two flats and a common time signature. Bass staff has a key signature of two flats. The system contains four measures. The first measure has a piano (*p*) dynamic. The second measure has a forte (*f*) dynamic. The third measure has a piano (*p*) dynamic. The fourth measure has a piano (*p*) dynamic. Below the bass staff, there are markings: "Ped." followed by an asterisk, "Ped." followed by an asterisk, "Ped." followed by an asterisk, and "Ped." followed by an asterisk.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a key signature of two flats and a common time signature. Bass staff has a key signature of two flats. The system contains four measures. The first measure has a piano (*p*) dynamic. The second measure has a forte (*f*) dynamic. The third measure has a piano (*p*) dynamic. The fourth measure has a piano (*p*) dynamic. Below the bass staff, there are markings: "Ped." followed by an asterisk, "Ped." followed by an asterisk, "Ped." followed by an asterisk, and "Ped." followed by an asterisk.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a key signature of two flats and a common time signature. Bass staff has a key signature of two flats. The system contains four measures. The first measure has a piano (*p*) dynamic. The second measure has a piano (*p*) dynamic. The third measure has a piano (*p*) dynamic. The fourth measure has a piano (*p*) dynamic. Below the bass staff, there are markings: "Ped." followed by an asterisk, "Ped." followed by an asterisk, "Ped." followed by an asterisk, and "Ped." followed by an asterisk.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a key signature of two flats and a common time signature. Bass staff has a key signature of two flats. The system contains four measures. The first measure has a piano (*p*) dynamic. The second measure has a forte (*f*) dynamic. The third measure has a piano (*p*) dynamic. The fourth measure has a piano (*p*) dynamic. Below the bass staff, there are markings: "Ped." followed by an asterisk, "Ped." followed by an asterisk, "Ped." followed by an asterisk, and "Ped." followed by an asterisk.

Reichtum der Motive so liberalt, so verblüfft war, daß der Beifall mit dem späteren beispiellosen Erfolg des Werkes in seinem Verhältnisse stand. Soudarbar und als Beleg für die Begeisterung des großen Mozart mag der Umstand gelten, daß, als am ersten Abend am Schluß der Oper der Komponist stürmisch und ausbreitend gerufen ward, er sich verbergte, um nicht erscheinen zu müssen, bis ihn Schilander und Sägmayer aus seinem Versteck holten und mit Gewalt auf die Bühne zogen.

Mozart trug die Hantelstöße sehr wenig ein, da Schilander ihn schlicht honorierte, überdies die Partitur an viele Bühnen verlanfte und den großen Schöpfer dabei nicht beteiligte. Wenn man den guten, edlen Mann auf dieses Muth, welches um so größer war, als Mozart ihn gerettet hatte, aufmerksam machte, sagte er nichts, als: „Was soll ich mit ihm machen? er ist ein Lump!“ und damit war es abgethan. Offenbar hatte nicht der schon vorhandene Lebensgüthigkeit seines Zustandes die, alle physischen Kräfte übersteigende Arbeit, das Nachsagen und der Gehirngestirter Getränke, um den Schlaf zu verhindern, seinen Tod beschleunigt. Noch einen Tag vor seinem Tode sagte er zu seiner Gattin, der nachgehenden Frau von Nissen, aus deren Mund es Schreiber dieses selbst hörte: „Noch einmal möchte ich doch meine Hantelstöße hören!“ und summte mit lauter hörbarer Stimme: „Der Vogelstänger bin ich ja.“ Kapellmeister Roter, der an jenem Tage saß, stand auf, ging zum Klavier und sang das Lied, was Mozart sehr zu erhöhen schien. Den andern Morgen verschied er; es war am 5. Dezember 1791, früh um 1 Uhr. Das Lebensbeginns fand am 7. Dezember unter dem stürmischsten Schreieschreier statt. Die einzigen Begleiter seines Sarges waren Kapellmeister Roter, der Violoncellist Drier vom Hoftheaterorchester und Sägmayer. (11) Seine Gattin lag krank darnieder; Schilander war nicht dabei!

Am 27. Januar 1796 geboren, war Mozart also noch nicht volle 36 Jahre alt. Wie viel Großes hätte er bei längerer Lebensdauer noch leisten können! — Noch je zur Ehre Schilanders schließlich erwähnt, daß er in späterer Zeit nie Mozart's Namen nennen konnte, ohne daß ihm Thränen in's Auge traten.

Patti-Konzert in Oden am 2. Dezember 1880.

Die Patti erzählt selbst (Hansel, „Musikalische Stationen“), daß sie bereits im kindlichen Alter von sieben Jahren als Konzertsängerin aufgetreten sei und Koloraturstücke, wie die Arie „una voce poco fa“ (aus dem Barber) u. a. gelungen habe. Damals stellte man die kleine Sänglerin im Konzertsaal auf einen Tisch neben dem Klavier, damit die Zuhörer das kleine Puppchen auch sehen konnten. Heute steht die Patti mit ihren Füßchen zwar unmittelbar auf dem Boden, aber wenn die in einem weiten Saale vertheilten Zuhörer sie sehen wollen, müssen sie die Hölle reden, denn die Gestalt der Künstlerin ist jenseitig abheben, dabei reizend proportioniert, groß und beweglich, das leicht erregbare niedliche Köpfchen bewahrt im 36. Lebensjahre noch das kindliche Aussehen. Groß sind nur die dunklen flammenden Augen mit halb träumerischem, halb energischem Ausdruck.

Ich hörte die Patti zuerst in Paris vor ungefähr 18 Jahren; sie singt wie ein Vögelchen, sagte man augenblicklich und mit Recht, denn ihre damalige Leistung schien eine rein veranlagte, demnach unsterbliche.

Wer heute aufmerksam und prüfend ihrem Gesange lauscht, wird empfinden, daß eine tüchtige Summe von künstlerischer Uebung und Arbeit, verbunden mit vorwiegendem Geschmack die herrliche Naturanlage zu der hohen Kunstleistung befähigt, die wir bewundern.

Der verführerische Zauber unmittelbarer Eingebung aber dauert fort, noch immer klingt es uns entgegen, als ob alles, was die Künstlerin singt, die tiefste empfundene Kantilene wie die brillianteste Koloratur, plötzlich in ihr zu entspringen, wie wir es vermögen. Die Patti sang im gestrigen Konzert eine Kavatine aus Traviata, eine Kavatine „Bel raggio lusinghiero“ aus Semiramide und den Schallensmalzer aus Dinorah, außerdem mit Herrn Violini das Duett: „Parigi o tara“ aus Traviata. Schließlich gab sie auf den enthusiastischen Ruf der Konzertbesucher noch ein Ave, geht auf Gommo's Meditation, mit Cello- und Klavierbegleitung.

Zuerst hörte die wegen ungenügender Vorbereitung sehr mangelhafte Klavierbegleitung zu den drei ersten Stücken den ungünstigsten Eindruck. Zudem ist die Patti so sehr Bühnensängerin, daß sie im Stiller sofort den Wunsch nach der Scene erweckt; sie ist durch und durch dramatisch und die Stimmungen und Empfindungen, die sie uns vorführt, begreifen wir nicht, wenn wir nur hören und nicht auch sehen. Einen ganz vollkommenen künstlerischen Genuß gewährt eigentlich nur das kleine

Ave, bei welchem Dr. von Siller in liebenswürdigster Weise unangefordert den Klavierpart übernahm und Herr Krenzel aus Leipzig Cello spielte. Die herrliche Stimme blieb der Sänglerin leider verschlossen, wir nahmen daher im Konzertsaal was zu haben war und freuten uns über das Meisterstück vollendetsten Gesangs, das uns die Patti bot. Wer bewunderte nicht die unfehlbar reime Intonation, die ichönen, vielaartigen Töne der Tiefe, die kräftigen, nur zuweilen etwas herben der Mittellage, darüber die klaren, silberhellen der Höhe, die so entschieden angeklungen werden und so leuchtend empfinden? Wie unbemerkt reihen sich die Register aneinander, perpend verläßt der Ton die Lippen, absolut sicher sind die gewagtesten Sprünge und Figuren, Herz und Gemüth ersichtlich dagegen der warmen und weichen Töne in der Kantilene. Dazu kommt eine höchst eigentümliche, keine musikalische Phrasierung, reizendste Verzierungen und unvergleichliche Ausübung der dynamischen Kunstmittel. Wenn die Patti, so wie sie singt, ein Instrument spielte, wäre sie auch auf diesem gewiß eine Meisterin. Die Sänglerin Patti umgibt aber noch der Zauber ihrer Individualität, eine Vereinigung von Anmut und tiefster Naturkraft. Herr Violini, ein gewandter, jedoch nicht mehr frischer Tenor und Herr Wieniawsky, Klavierpietist, erhielten Beifall, lebhafter noch Herr Krenzel als virtuoser Cellist.

Beethoven unter den Bauern.

Es war im Winter, Frost und Schnee bedeckten Felder, Berg und See, Durch fenden, grauen Nebelfog stieg rot der Sonnenball empor, Es stand der Wald in tiefen Schwägen Mit erdbeerden weißen Freigen! Und durch den Frost mit Stip und Blatt Beethoven sich ergangen hat. Ihn kümmern wenig Schnee und Eis, In seinem Herzen glüht es heiß; Es flüßt in sich ein Flammeregen, Damit die Geister sich bewegen. Bald geht er rasch, bald hält er an, Ihn kümmern wenig auch die Bahn. Die drehgetreuen Wege hält, Ihr wisst es, hat er stet verschmäht. So treibt's ihn über Berg und Thal In einen Hebelweg und schmal. Da bleibet der Meister sich'n inwäit, Als hält's ihn weiter nicht gelitten. Er hinh, er schreit, lachend dazu, So giebt im Werke ihm nicht Ruh. Da kommt des Wegs betaden schwer Mit Frühgeholz ein Wagen her. Der Fuhrmann sieht den Meister stehen Und hält die Mählein an im Geben; Es steht ein zweiter, dritter da, Und jeder macht gezwungen Paß. Beethoven, der darmit nicht weilt, Schreibt weiter, wenn auch Schnee und Eis Ihn um den Bart, die Locken bangen — Er oica war ihm aufgegangen. Im Hehlweg wähet's zu lang dem Zug, Erwartet hatten sie genug. Die Rehen schreit'n den Ersten an: „Was fährst weiter nicht die Bahn?“ Doch Schweigen winkt er zu den Andern. Beethoven fängt jetzt an zu wandern — Da ruft der Fuhrer laut zurück: „Das war von Wien der Erste der Musik, Den hab' ich ir' nicht machen wollen. Jetzt fahr'n wir, bi!“ Die Wagen rollen.

Adelberg's Freischütz.

Welcher Popularität sich Weber's Freischütz gleich bei seinem ersten Erscheinen nicht nur in Deutschland, sondern auch weit über dessen Grenzen hin erstreckte, geht aus folgender Schilderung hervor, die W. v. Leng in seinem Buche über „Die großen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit“ giebt: „In Alga war bei 1828 der Freischütz eine Personlichkeit, mit der man gesellschaftlich verkehrte, der Text Umgangssprache; ich besäße die Ouvertüre vorzüglich, war eine vornehmliche Einladung zu Abendgesellschaften. Keine Drechsler ohne „und ob die Wölfe sie oder sich verblüfft“ (worüber geschrieben wurde), keine Kegelscheibe ohne den „Zägerher“, kein Tongebot ohne den „Bäher“, kein Vackfisch ohne „Sungierkranz und veldendlaue Seide“, kein heirats-

fähiges Mädchen ohne „kommt ein schlanker“. Der mit zwei kleinen Schnepfen beintende Jäger entschuldigte sich mit: „Aber, was ich kenn' erkaufen“; der aus dem Klub beim Glase Punsch verblüffte Gemann mit: „schwach war ich, obwohl kein Bismarck“. „Doch hast du auch vergeben den Bormus, den Berack?“ war die letzte Frage der Frau vor Schilander. Zaubern, nach denen schon lange nicht mehr geschossen wurde, brachten ein allegorisches: „Schick nicht, ich bin die Zaubel“, „die süße Stimme ruft“, jagte der Tenor, wenn er zum Duett aus Pianoforte trat, „kenn' ich das zu hoffen magen?“ jeder Zuhörer. „Samiel hilf!“ war ein unterhaltender kleiner Gesellschaftsspiel; „bei den Porten der Hölle“ die Verkräftigung jedes Versprechens: kein Nagel wurde angeklungen ohne: „Schelm halt jett“. Frauen, welche keineswegs an der Möglichkeit zweifeln, daß auch ein geladenes Gewehr todschlagen könne, hielten tapfer drei Schüsse im Freischütz aus. Der Freischütz ging über Land (sine evolavit), jeder Baumstamm verwandelte sich abends in den Jäger, der im Dunkel wachet. Ein nie erlebtes Zusammenwirken aller Stände, aller Gewerke — Sie alle halle Weber in Muth gesetzt, und die Verteilung der Rollen trieb: alle Gussbeiliger den „Ostler“, der auf die Jagd zieht und glücklich macht; alle Köcher den „Kuno“, alle Liebhäber von „Gott Bachus Band“ den „Kaspar“, alle und jede Verliebte mit und ohne Klinte den „Wag“, die weibliche Bevölkerung „Heimchen“ oder „Agathe“, ohne tertium comparationis.

Sänger's Olanderlied.

Kreb ist mein Ant und frisch mein Sinn, Die ganze Welt mein Eigen, Ich lasse, da ich fröhlich bin, Den Wanderstab mir reichen — Und ich zieh' fort mit hellem Sang Und greiß die Welt mit Lieberlang.

Seid mir gegrüßt ihr Berge dorten, Gestaut in düst'ig Blau; Mir öffnen sich des Berges Pforten, Wenn ich euch Auen schau! Tief aus dem inneren Gemüth Juchzt auf zu dir, Natur, mein Lied!

Wie sing' ich gern im Waldrevier, In seinen grünen Hallen, Wenn Vögelstimmen lieblich mir Die Antwort wiederhallen! Uns klingt so innig des Duett, Drum singen froh wir um die Welt!

Dort wie die Quelle rein und hell Bricht aus dem moosigen Stein, So sprudelt auf die Sangewelt Empor zum gold'nen Schein, Der Windeshauch, er trägt sie fort, Gleich wie ich zieh' von Ort zu Ort.

Und wo ich wan're, wo ich weil', Ob nahe oder fern, Stets wünschel man dem Säng'er Heil, Stets siehet man mich gern, Ein freundschaft' Lied — ein freundschaft' Wort, Doch immer treibt's mich wieder fort!

Ja, froher Sang und freier Sinn Sei immer mein Banner! Es fliege singend vor mir hin Durch's Eidenleben hier. Doch kommt Freund Hain und spricht: komm', geh', Sag' singend ich der Welt Ad!

G. Alentisch.

Dur und Moll.

— Einem Pianisten, der sich ohne besondere Berechnung auf seine Technik viel einbildet und alle seine Virtuositäten ostentativ weit schwieriger erscheinen läßt, als sie in Wirklichkeit sind, sagte einst einmal, ihm auf die Schulter klopfend: „Es ist erstaunlich, Sie überwinden die leichtesten Dinge mit den größten Schwierigkeiten.“

— Als einst in einer aus Künstlern und Schriftstellern bestehenden Gesellschaft die Rede auf die Eigenheiten gewisser Komponisten kam und jemand erzählte, daß Johann Strauß alle seine Noten zuerst mit Bleistift schreibe, erwiderte Mozart: „Dafür benötigen aber seine Sekretessen die Kopiermaschine.“